UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00085248 3

Yakubs'ky, B.
Nauka virshuvannya

LaU.Gr
Y1582
nau

2.100

Б. ЯКУБСЬКИЙ

1.50 (5.00)

НАУКА ВІРШУВАННЯ

ЛЕСЬ ЛОЗОВСЬКИЙ - 1922

"СЛОВО" - КИЇВ

Yakubs'ky, B
г. 100

В. ЯКУБСЬКИЙ.

НАУКА ВІРШУВАННЯ

Nauka virshuvannya

ВИДАВНИЦТВО
::СЛОВО::
(1922)

LaU.Gr
У1582.пои

655403
8. 4. 57

Д. В. Ц.—Київ

Держ. Трест „Київ-Друк", друк. № 2, Пушкинська 4.
Зам. 298—3000

ПЕРЕДМОВА.

Ця невеличка спроба науки віршування має надію в де-якій мірі стати у пригоді численним українським аматорам поезії, а також і молодим поетам: ми досі не мали теорії віршування українською мовою, а проте останніми часами й нові форми поезії нашої й загальний розвиток науки віршування вимагають подібної праці.

Найбільші труднощі моєї праці полягали для мене в тому, щоб з'єднати популярність книжки з відповіддю в ній на найскладніші проблеми сучасної теорії віршування, коли не з науковою вартістю її. Гадаю, що цих труднощів я не переміг. Проте, не вважаючи на елементарність книжки, дозволяю собі сказати тут, що в таких відділах, як теорія віршового ритму, аналіз силабичної системи, де-що з евфонії—автор вніс свою частку самостійности або й оригінальности.

Сучасні поліграфичні умови вимагали від мене можливої стислости й економії місця: маю надію, що це не відбилося на ясності змісту; але цим пояснюється невеличка кількість взірців, що їм я дозволив собі дати тут місце; хай вибачливий читач не нарікає на це.

У відділі бібліографії мені довелося, з огляду на бідність української літератури предмету, подати досить велику літературу російською мовою: українському читачеві доведеться звернутися до російської літератури,

як найприступнішої та близької що до принціпів віршування; покажчика цієї літератури і в російських книжках по теорії віршування й досі нема. Я мав можливість не подавати надзвичайно багатої німецької та французької літератури предмету, бо вона є майже в кожній німецькій та французькій книжці по віршуванню. В російському покажчикові я дбав про повність; певна річ, вичерпуючої повности мені досягнути не вдалося.

Зміст моєї книжки в значній мірі звязаний з лекціями „віршової ритмики та метрики", що р.р. 1920-1921 я читав у Вищому Музично-Драматичному Інституті ім. Лисенка, у Вищому Інституті Народньої Освіти ім. Драгоманова та в Центральній Студії Мистецтва. Взагалі-ж, головні принціпи цієї книжки вирсблялися на протязі тих 12 років, що я студіюю віршування. За цей довгий час мені не раз доводилося користуватися цінними розмовами на теми віршування, порадами, вказівками, поміччю осіб, яким вважаю за приємний обов'язок висловити свою щиру подяку. Я повинен назвати тут акад. А. М. Лободу—мого любого вчителя й керовника, М. К. Зерова — найщирішого товариша, порадника й помічника, К. С. Абламську-Якубську, С. Б. Грінгауз, Н. Н. Єгорьєву, Є. І. Перліна, Д. М. Ревуцького, М. І. Рудницького, В. В. Сладкопєвцева та П. П. Филиповича.

Київ.
19-го березня, 1922 г

ВСТУП.

Чи може існувати наука віршування, і кому вона потрібна? Чи можна навчитися і чи слід навчатися віршування? Латинське прислів'я каже: poetae nascuntur—поети родяться, тому навчитись бути поетом неможливо. Віршування не наука, а мистецтво; у мистецтві найголовніша річ – вільне натхнення: коли його нема,—не допоможе жадна наука.

Ці питання й думки часто-густо доводилось і доводиться чути. Отже-ж у них тільки половина правди. Дійсно, poetae nascuntur, і стати поетом тільки через науку неможливо. Дійсно, у віршуванні найважливіша річ—натхнення, й коли нема його—нема й поезії. Але одного тільки натхнення мало для поезії, як мало його одного й для кожного з мистецтв. Ось що каже про це Валерій Брюсов: „Хто не родився поетом, той ним ніколи не буде, скільки-б на це праці він не поклав... Але техники вірша й можна й повинно вчитись. Хист поета, справжнє золото поезії, може відсвічувати й у грубих, недоладних віршах; – такі приклади відомі. Проте цілком виявити свій хист, повно висловити свою душу поета—може лише той, хто досконально володіє технікою свого мистецтва... Дивно було-б припустити, що поезія робить виняток серед инших мистецтв. Чому художники ма-

ляpства й сніцарства вчаться по кілька років по Академіях мистецтв чи школах малярства та студіюють перспективу, теорію тінів, вправляються на студах з гипсу й з натури? Чому нікому не приходить на думку писати симфонію чи оперу без відповідних знаннів та чому ніхто не доручить будувати собор чи палац людині, що не знайома з законами архитектури?“ [1]).

Віршування, як і кожне з мистецтв, має свою технику — і досить складну. Знати її треба, безумовно, поетові, треба й читачеві, коли він хоче добре зрозуміти вірші. Чарування віршів полягає не тільки в гарному їхньому змістові, але й в їхній особливій формі, що робить їх власне віршами й відріжняє від прози. Ця особлива форма для тих, хто любить поезію, утворює високу насолоду ритму, мелодії й милозвучности, — і ця насолода тим більша, чим більш розуміємо ми в законах віршової естетики, в законах віршування. Справжня поезія є гармонійне, неподільне з'єднання високогарного змісту й високо-гарної форми. Зрозуміти й оцінити красу поезії в цій неподільній єдности, яка є „головний канон естетики“, як каже А. Бєлий [2]), може тільки людина, що тямить у техниці віршування. Коли цього нема, коли вірші читає віршовий анальфабет, — найвищі тонкощі ритмичних ходів, алітерацій, напівзвловимих асонанцій пропадають марно.

Наука віршування повинна поетові дати технику його мистецтва, що в поєднанні з поетичним хистом, з поетичним натхненням утворить дійсно

---

[1]) В. Брюсовъ. „Опыты...“ М. Изд. „Геликонъ“. 1918. стор. 7—9.

[2]) А. Бѣлый. „Символизмъ“. М. Изд. „Мусагетъ“. 1910. стор. 174.

майстра, поета. Наука віршування повинна читачеві дати засоби як мога найкращого й найповнішого розуміння поезії, зробити його не тільки повним захоплення слухачем, але й свідомим суддею і поезії і своїх вражінь від неї.

Може здаватись, що коли й існує техника поезії, певні закони віршування, то вони остільки прості й нечисленні, що не вимагають ще для себе існування особої „науки віршування". Отже-ж поезія і найстаріша форма її—віршова поезія—за довгі часи свого існування виробила не одну складну й витончену теорію віршування. Вже теорія віршування старих греків являє собою цілу науку, яка й викладалася з університетських катедр під назвою „метрики". Віршування нових народів де в чому пішло за греками, багато в чому витворило нові закони, знайшло нові шляхи. Теорія віршування, власне тому, що „неподільна єдність змісту й форми є головний канон естетики" (А. Белий), безупинно шириться й міняється, як життя, як наша мова; ритмика віршування так само еволюціонує й ускладняється, як ритм життя: теорія сучасного „vers libre'a", наприклад,—це складна філософська теорія, що вимагає поважного студіювання. Віршування давно вже вийшло з тих рямок, що були йому одведені, як частині науки про поезію взагалі, „поетики", давно вже має право на існування, як окрема наука. По німецьких університетах вже багато літ поруч із катедрами античної метрики існують катедри рідного віршування. Багата література предмета вже давно висунула його на ступінь самостійної дисципліни.

Наука українського віршування—це непочатий край, цілина, що чекає ще численних працівників. А тим часом блискучий розвиток нашої поезії за останні роки увів у нашу поезію силу

нових прийомів, витончених технічних засобів, розкішних і майстерніх формальних досягнень. Ця невеличка книжка, ця перша українська спроба дати огляд науки віршування, хай хоч у невеликій мірі покаже принаймні перші обрії віршового мистецтва.

ПЕРШИЙ РОЗДІЛ.

ТЕОРІЯ ВІРШОВОГО РИТМУ.

§ І. Загальне значіння ритму.

У житті всесвіта панує певний лад, порядок. Сам всесвіт — упорядкована система. Вся природа підлягає закону якогось ладу; життя й смерть, літо й зіма, день і ніч переходять у вічній впорядкованій зміні; стукання нашого серця, наше дихання — впорядковані з'явища. Цей загальний лад, порядок зветься р и т м о м — у широкому розумінні цього слова. Нема, здається, в житті нічого, що не відчувало-б на собі закону ритму. Ціцерон вбачав ритмичність у перериваних вдарах дощових крапель. Байрон говорить: „Є музика в дзюрчанні струмка, в шелестінні очерета; її чути всюди, коли тільки слухач має вуха. Земні звуки — відгомін музики сфер." („Дон-Жуан", п. 15, V).

Ми зросли серед влади ритмичних законів. Почуття ритму, почуття порядку й ладу стало нашою природою. Почуття ритму дає нам невимовну насолоду заспокоєння й гармонії. Наша діяльність, наша праця, що її утворюємо ми самі, могла-б бути позбавлена ритмичности. Ми вносимо в нашу працю ритм. Працюючи, ми підіймаємо й опускаємо сокиру в рівномірні поділи часу; часто починаємо ми співати під час праці — і саме

тому, що пісня має ритм, цей пісенний ритм допомагає нам зберегти ритм і у нашій праці [1]).

Аналіз значіння ритму для праці з'ясовує нам один надзвичайної важливости принціп — принціп економії сили й уважности. Порядок — у чому-б це не було — приводить до економії сили. В з'явищі ритму виявився економичний принціп самоохорони, що вимагає від нас прямувати до що-найповнішого життя й більшої насолоди і яко мога менш витрачати на це життьової сили. Цей принціп уперше виставив Лейбніц, довів його послідовно й з багатьома прикладами Дарвін. Ми менш втомлюємося, коли провадимо роботу ритмично, цеб-то, коли робимо зуспілля рівномірно, послідовно, з однаковими перервами між кожними двома зуспіллями: праця з сокирою чи пилою, військова хода „в ногу", так звана маршировка й багато инших праць це доводять.

З'явища ритму було помічено дуже давно, і давно вони стали предметом досліджування й студіювання. Ще Аристотель підкреслював значіння ритму та зазначав, що ритм відповідає нашій природі. Платон теж торкався питання ритму. Але вперше систематично простудіював це питання учень Аристотеля, Аристоксен: його праця майже цілком дійшла до нас. Він розумів під назвою ритма „розподіл рухів тіла, звукових груп чи слів на рівні частини", „виразний для слухача порядок у межах часу", а торкаючись ритму в мистецтві — „виразний розподіл часу, що займає якийсь твір мистецтва".

Ми переходимо до ритму в мистецтві Мистец-

[1]) Про це див.: К. Бюхер. „Arbeit und Rithmus". Leipz. 1899. Рос. переклад: К. Бюхеръ. „Работа и ритмъ". СПБ. 1901. А також Ф. Зѣлинскій. „Рабочая пѣсенка". („Изъ жизни идей", т. I. СПБ. 1905).

тво тісно звязане з життям і є в значній мірі наслідування життю. „Мистецтво так відноситься до життя, як вино до винограду", сказав Грільпарцер. Ритм, що є всюди в житті, перейшов і в мистецтво та став одним з головніших його принціпів. Ми не будемо говорити про такі мистецтва як малярство, сніцарство та архитектуру—статичні мистецтва. В них закон ритму проявляється в принціпах симетрії, гармонії ліній і т. д. Нас цікавлять ті мистецтва, що ми їх називаємо динамичними: мистецтво танка, музика й поезія, в яких є рух: цей рух повинен бути ритмізований.

Відомо, що в найстаріші часи ці три мистецтва існували об'єднано. Ця пора зветься синкретизмом мистецтв. Первісний акт мистецтва складався з того, що людина танцювала, при цьому грала на своїх найпростіших музичних струментах та співала, промовляла слова. Ні орхестика (танки), ні музика, ні поезія ще не були відокремлені. Тим ферментом, що з'єднував і сполучав ці три мистецтва, був ритм: людина в один лад танцювала, грала й співала. А. Н. Веселовський каже: „В найстарішому сполученні ритмованих орхестичних рухів з піснею-музикою та з елеметами слова керуюча роля припадала на долю ритма, який послідовно нормував мелодію й той поетичний текст, що при ній розвивався. Роля останнього напочатку, треба гадати, була сама скромна..."

Згодом первісний синкретизм мистецтв розпався. Перші відокремились танки, музика з поезією де який час ще залишаються сполучені: так, у старо-грецькі часи знаходимо ми з'єднане існування музики й поезії: вірші виконуються в супроводі гри на лірі чи на флейті. В цей час знову такп елементом, що з'єднує музику й поезію, з'являється ритм. В наші часи й музика, й поезія існу-

ють окремо: кожна з них, як і раніш, підлягає законам ритму. Але коли в добу синкретизму всі мистецтва знали спільні закони єдиного ритму, тепер про ритм музичний та ритм віршовий доводиться говорити, як про з'явища єдиного походження, проте не однакові.

§ 2. Музичний та віршовий ритми.

Поезія й музика з усіх мистецтв були завжди найбільш звязані поміж собою. Обидва ці мистецтва—слухові, всі инші—малярство, сніцарство, архітектура, орхестика (танки) - це мистецтва зорові. Поезію й музику слухають, на твори всіх инших мистецтв дивляться. У нас тепер часто „читають поезію", читають про себе вірші. Про таке приймання творів поетичного мистецтва славетний німецький дослідувач ритму Рудольф Вестфаль каже: „Безмовне читання віршів можна порівняти з тим, як досвідчений музика знайомиться з певною композицією, читаючи ноти, і цим способом складає собі поняття про художню її вартість .. Єдина ріжниця між тим та другим способом полягає, власне кажучи, тільки в тому, що звичка до читання слів значно більш розповсюджена, ніж звичка до читання нот. Проте безмовним читанням слів можна так само мало одержати повної насолоди, як і безмовним читанням нот..." [1]) Це саме говорить і новітній російський дослідувач віршування Валеріян Чудовський: „Вірш живе в промовлянні: вірш неможливий без промовляння. Читати вірші в книжці—це те-ж саме, що читати му-

[1]) Р. Вестфаль. „Искусство и ритмъ"—Русскій Вѣстникъ, 1880 г., № 5, стор. 247.

зичний твір у нотах, не слухаючи його. І ми—майже всі, майже завсігди—самохіть засуджуємо себе на те, на що був трагедійно засуджений Бетховен через свою глухоту“ [1]). Нам здається завжди, що поет „пише“ вірші, що це „писання“ й є творчий акт поета. В дійсності поет „записує“ вірші свої, але творить він їх раніш, ніж вони записані, творить їх промовляючи, стежить за певною звуковою гармонією, утворює ритмичну мову, виявляючи в ній внутрішній ритм своєї душі. Тільки кепський поет „пише“ вірші й не турбується про те, як вони звучатимуть... Таким чином, духовий характер поезії—це головна прикмета, що поріднює її з музикою.

Ми вказували на єдине походження ритму в усіх динамичних мистецтвах ще за часів їхнього синкретичного існування. Факт ритму, ритмична сила поріднює всі мистецтва; те, що цей ритм за матеріял для себе в музиці та в поезії має звуки, поріднює з найбільшою силою музику й поезію.

Єдність ритмичного матеріялу й довга спільність існування й розвитку призвели до того, що й досі багато дослідувачів ритму вважають, що нема ріжниці поміж законами ритму музичного та ритму віршового, що існує тільки єдиний ритмичний принціп [2]). Спробуємо з'ясувати собі це питання.

---

[1]) В. Чудовскій. „О ритмѣ Пушкинской Русалки“.—Аполлонъ, 1914 г., № 1—2, стор. 109.

[2]) Вестфаль в усіх творах своїх додержується цього погляду, бо для нього єдина правильна теорія віршування є старо-грецька метрична система, в якій, дійсно, завдяки сполученню в ній тексту віршів і співу, грав ролю тільки один музичний ритм, і віршовий текст йшов за ним. П. Сокальскій („Русская народная музыка, великорусская и малорусская, въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ“... Харьковъ, 1888) теж не відчуває ріжниці поміж ритмом вірша та ритмом музики. Н. Шульговскій

Що таке музичний ритм? Музика складається із звуків. Кожний звук має певну довгість, звучить певний час. Ми відріжняємо в музиці звуки що до довгости в цілий такт, у півтакта, в чверть такта і т. д. Для нас невідома абсолютна довгість часу, в яку виконується музичний такт, але ми знаємо відносну довгість одного до одного звуків. Абсолютна довгість півтакта, чверті й т. д. міняється в залежности від темпу музики: при виконанні andante кожний з цих звуків тягнеться довше, при виконанні allegro — кожний з них робиться відповідно короччим. Але весь час зберігається поміж ними умовне відношення довгости: весь час чверть удвічі корочча, ніж півтакт й т. д. Темп andante або allegro затримує або прискорює абсолютне значіння всіх звуків, але до ритму це не має відношення: ритм залишається весь час той-же: він складається з порівнюючої довгости окремих звуків, що всі входять у рівні, однакові частини часу, які звуться т а к т а м и. Відомий теоретик музики Б. Яворський у своїй праці „Строеніе музыкальной рѣчи" визначає музичний ритм так: „Це є взаємовідношення довгости всіх частин музичного твору аж до взаємовідношення окремих звуків поміж собою".

(„Теорія и практика поэтическаго творчества". Изд. Вольфа. СПБ. 1914) говорить про ритм дуже невиразно, навіть не бачить цього питання, проте вживає виразів про „музику у слові". Д. Гінцбург („О русскомъ стихосложеніи. Опытъ изслѣдованія ритмическаго строя стихотвореній Лермонтова". Петр. 1915) будує цілу систему віршування на тім, що приклада є до поезії всі закони музичного ритму. Глибокий знавець Андр. Бєлого („Символизмъ". Книга статей. Изд. „Мусагетъ". М. 1910) звертає увагу на цю ритмічність, але вважає неможливим зараз розвязати цього (див. стор. 555 і наступні). В. В. Сладкопевцев („Искусство декламаціи". СПБ. 1910) категорично каже: „Ритм мови та ритм у музиці — це не одно й те ж саме".

Порядок, лад, що повинен власне давати почуття ритму, заснований в музиці на понятті такту. Такт—це та міра, та одиниця часу, що, з'єднуючи в собі иноді кілька звуків, увесь час залишається (на певному, принаймні, протязі п'єси) незмінною, постійною. Ця міра й дозволяє нам відчувати ритм особливо виразно. Ми чуємо, як у п'єсі звуки розподілені на групи (такти): кожна група складається з одного, двох, трьох чи більше звуків, але кожна така група займає однаковий протяг часу. До цього треба додати, що для ритму жадного значіння не має та чи инша високість звуку. Ритм—чергування ріжної довгости звуків, ріжна-ж висота звуків—це музична мелодія. Так само не має до музичного ритму відношення й ріжна сила звуків. Таким чином усе питання музичного ритму стоїть, так мовити, в категорії часу.

Тепер, як стоятиме справа з віршовим ритмом? Далі ми покажемо, що є система віршування, яка цілком заснована на точному виконанні законів музичного ритму (античне віршування). Але, наприклад, у нашому хоч сучасному віршуванні чи зберігаємо ми принціпи музичного ритму за-для ритмичности наших поезій?

Музичний ритм—це взаємовідношення довгости звуків поміж собою. Але слова, з яких складаються наші вірші, не мають звуків довгих та коротких. Усі голосівки наші що до довгости однакові. (Коли ми иноді затягуємо той чи инший склад у мові, то це з'явище нашої акцентуації, найчастіш надзвичайно суб'єктивної, і на цьому ритма заснувати не можна). Може ми з'єднуємо кілька рівної довгости наших звуків у певні групи (такти) однакової кількости звуків, і таким чином утворюємо поділ часу на рівної довгости частини (такти)? Наприклад так:

Сі о́ | чі ба́ | чили | скрізь ли́ | хо і́ | насил | ля.

Л. Українка.

Хай тут кожний „такт“ складається з двох складів. Але все-ж таки музичного ритму ми не додержимо ніяк за все тому, що ми після де-яких слів робимо певну перерву, відпочинок, „цезуру“, иноді логичну навзу, — і ця перерва, що вимагає для себе теж певного часу, порушує термінову рівність тактів. Так, у наведеному рядкові робимо ми перерву після слова „бачили“ чи після „скрізь“. Ще друге: иноді склад має в собі тільки саму голосівку, иноді до голосівки належать одна, дві, три, чотирі й більш шелестівок. Це не може не виливати на довгість часу, потрібного для того, щоб промовити склад, й так само порушує принціп такту та принціп музичного ритму. Хіба такт: „Сі о-“ та такт „скрізь ли-“ потрібують однакового часу для свого промовлення: хіба збіг шелестівок у складі „скрізь“ нічого не зміняє?

Ці коротенькі уваги вже повинні показати нам, що не можна просто, не зупиняючись над питанням самостійного віршового ритму, заснувати ритмичність наших віршів на законах давно відомих і гарно вироблених ритму музичного. Віршовий ритм ще нове й мало досліджене поняття, але—вірші мають свої закони ритму.

§ 3. Принціпи ритмізації слова.

Ще Аристоксен, серед кількох определень ритму, що він подає, зауважає: „Коли рух, що бачать наші очі (чи приймає наше почуття)—такого роду, що час, який ним наповнюється, можна поділити в якому-небудь певному, легко помітному

порядкові на одиничні, малі долі (частини, розділи), то це ми називаємо ритмом".

Матеріял поезії—слова, що складаються із звуків. Для того, щоб цей матеріял звуків можна було поділити на якісь частини і ми-б виразно почували такий розподіл, треба, щоб усі звуки не були зовсім однакові. Коли цілком однаковий матеріял не розбити на частини, то ми не помітимо кінця одної частини й початку другої, коли всі звуки однакові-сінькі. Коли ми будемо промовляти: та - та - та - та - та - та - та - та, заховуючи однакову довгість та однакову силу кожного з цих звуків, ніякого розподілу на частини так не утворимо. Треба, щоб звуки були, наприклад, одні довгими, инші короткими. Зазначимо довгі звуки знаком „—", а короткі знаком „⌣". Тоді наш ряд звуків буде мати такий вигляд:

Та-а, та, та-а, та, та-а, та, та-а, та.
— ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣

Тепер ми виразно чуємо, що цей ряд можна поділити на групи по два звуки в кожній: кожна група складається з двох звуків—одного довгого, другого короткого.

— ⌣ | — ⌣ | — ⌣ | — ⌣

Ці групи повторюються, і повторність їх дає нам почуття порядку, ладу, почуття ритму, хоч і надзвичайно елементарного.

Таким чином, розподіл усіх голосівок (що утворюють склади) на довгі та короткі є один із способів утворення ритму серед словесних звуків. У старі часи в греків та латинців як раз усі голосівки поділялися на довгі та короткі. Довга голосівка вимагала для свого промовлення часу вдвічі більше, ніж коротка. (В абетці одні голосівки були завжди довгими, другі—завжди короткими,

треті — бували чи довгими, чи короткими, в залежності від місця, що займали вони у слові). Тому ритм слова старих греків та римлян заснований був на певному чергуванні довгих та коротких складів, і це чергування давало можливість розподілу мови на частини (ритмичні елементи), які весь час повторювалися й цією повторністю утворювали ритм.

Найпростіші ритми — це ті, в яких ритмичний елемент складається з двох складів. Вони, це зрозуміло, можуть бути двох типів: перш іде довгий склад, а потім короткий, чи навпаки — перш короткий, потім довгий:

1) — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ...
2) ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ...

Трохи складніші ритми, де ритмичний елемент має три склади, чергування довгих та коротких складів буде таке, що після кожного довгого буде вже не один, а два коротких. Ці ритми можуть бути трьох типів, знову таки в залежності від місця довгого складу поміж коротких:

3) — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ...
4) ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ | ...
5) ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ...

Можливо утворити ще складніші ритми, такі, де ритмичний елемент мав-би чотирі склади та один з них був-би довгий. Ці ритми можуть бути вже чотирьох типів:

6) — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | ...
7) ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ | ...
8) ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | ...
9) ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ ⏑ — | ...

Властивістю всіх цих ритмів являється те, що кожний ритмичний елемент у кожному з ритмів ви-

магає стільки часу, як і другий ритмичний елемент того-ж ритму. Кожний ритмичний елемент ми можемо порівняти з музичним тактом, і взагалі вся така система ритмізації словесних звуків нічим не відріжняється від системи музичного ритму. Кожний склад відповідає музичному поняттю ноти: кожний короткий склад є, скажемо, чверть такту, довгий тоді — півтакта. Ритм мови, де звуки поділені на довгі та короткі, є музичний ритм. Тому, як побачимо докладніше далі, античне віршування не знає законів особливого віршового ритму: античними віршами керують закони музичного ритму.

Але ще за останніх часів живого існування латинської мови, вона почала втрачувати довгість та короткість голосівок. Наші сучасні культурні мови вже зовсім не знають розподілу звуків на довгі та короткі (можна в де яких мовах, наприклад, у німецькій помітити решткн цього з'явища). Довгість та короткість звуків заступила їхня наголошеність та ненаголошеність. Оскільки з'явище наголосу розподіляє нам усі звуки знову таки на дві категорії, ці категорії можна взяти за новий принціп ритмізації слова. Таким чином, ритм слова нових народів заснований на певному чергуванні наголошених та ненаголошених складів: таке чергування знову дає нам змогу розподілу мови на частини (ритмичні елементи), що весь час повторюються й цією повторністю утворюють почуття ритму. Самі способи чергування, цеб-то самі ритми, будуть такі самі, тільки принціп довгости та короткости буде замінено принціпом наголошености й ненаголошености [1]. Умовимося зазначати кож-

[1]) Свідомо цю заміну принціпу довгости принціпом наголошености почали вживати в німецькій поезії на початку XVII століття.

ний склад хрестиком[1]), тоді нові, засновані на наголосі ритми будуть такі:

1) x́x | x́x | x́x | x́x | x́x | x́x | ...

2) xx́ | xx́ | xx́ | xx́ | xx́ | xx́ | ...

3) x́xx | x́xx | x́xx | x́xx | x́xx ...

4) xx́x | xx́x | xx́x | xx́x | xx́x | ...

5) xxx́ | xxx́ | xxx́ | xxx́ | xxx́ | ...

6) x́xxx | x́xxx | x́xxx | ...

7) xx́xx | xx́xx | xx́xx | ...

8) xxx́x | xxx́x | xxx́x | ...

9) xxxx́ | xxxx́ | xxxx́ | ...

Можна поставити собі питання, чи не можуть бути ці правильні (цеб-то засновані на правильному чергуванні наголосів чи довгости) ритми ще складнішими: чи не можна утворити ритмичних елементів у п'ять, шість, сім і більш складів по таких, наприклад, схемах:

1) x́xxxxxx | x́xxxxxx | x́xxxxxx чи

2) xxxxxxx́ | xxxxxxx́ | xxxxxxx́

---

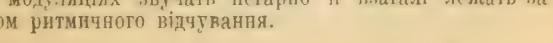
[1]) Так хрестиками зазначають схеми віршового ритму де-які з новіших німецьких дослідувачів віршування, щоб уникнути плутанини ритму, заснованого на наголосах, з ритмом, заснованим на довгості звуків. Ми будемо далі, в античному віршуванні, зазначати довгість та короткість значками „—“ та „⏑“, а в сучасному віршуванні зазначати наголошений склад через „ ′ “, ненаголошений через „⏑“.

Таким складним ритмам перешкожають дві причини: перша—ми не маємо в мові нашій стільки пістискладових чи семискладових слів, щоб ми могли утворювати тільки з них вірші; друга причина—ще більшої ваги—ми не змогли-б виразно відчути дійсної ритмичности таких довгих елементів; слух наш не міг-би схопити точну кількість ненаголошених складів поміж наголошених, і для нас такі ритми не утворили-б того почуття ладу, правильности, на якому заснований ритм. Таким чином, існує міра ритмичного почуття й переходити за край її ми не можемо без того, щоб не втратити відчування ритмичного ладу. Для сучасного стану розвитку нашого слуху існують ритмичні елементи двохскладові, трьохскладові та чотирьохскладові [1]). Нарешті треба зазначити, що поки ми подали тільки так звані правильні ритми; порядок, властивий всякому ритмові, тут був усюди дуже простий: через певну, завжди однакову, кількість коротких чи ненаголошених складів ми знаходимо склад довгий чи наголошений. Таким чином, ці правильні ритми одноманітні. Ми побачимо далі, що естетичні вимоги людини не задовольняються

[1]) Один з наймолодших сучасних російських дослідувачів віршування, Г. Шенгелі, в одній своїй статті (Георгій Шенгели. „Парадоксы ритма".—Ежемѣсячникъ „Ипокрена", 1917 г. № 1. Октябрь. Харьковъ) дав спробу віршів з п'ятискладовим ритмичним елементом:

Полынь, полуперетертая ураганом, благоухает;
темнеют береговые нагромождения валунов;
притихшие и безветренные буруны не налетают,
и плавно приподымаются ненагруженности судов.

Ритмична схема тут:



Автор сам говорить про такі вірші, що вони в багатьох своїх модуляціях звучать негарно й взагалі лежать за порогом ритмичного відчування.

вже давно такими одноманітними ритмами, що постійна повторність, однаковість це не обов'язкова прикмета всякого ритму, що сучасна ритмика утворила надзвичайно складні та неоднакові ритмичні елементи, в сполученні яких ми все-ж таки відчуваємо ритм—правда вже не ритм простої повторности, але все-ж таки якийсь високо гарний та витончений лад.

§ 4. Елементи віршового ритму.

Ми бачили, що існує два способи утворення ритму слова: чергування довгих та коротких складів у мові—ритм античного віршування, та чергування наголошених і ненаголошених складів у мові —ритм віршування сучасного Про античне віршування мова буде ще далі, що до сучасного віршування — найновіші дослідувачі його так визначають самий віршовий ритм: „Ритмика є спосіб чергування наголошених та ненаголошених складів" (М. Гершензон. „Виденне поэта", стор. 17. М. 1919). „Ритм є реальне чергування наголосів у вірші"... (В. Жирмунский. „Композиция лирических стихотворений", стор. 98. Пет. 1921). Ритм є „розподіл наголосів у вірші та розподіл цезур". (Б. Томашевский. „Ритмика четырехстопного ямба", стор. 144—„Пушкин и его современники", вып. XXIX—XXX. Пет. 1918). „Ритм є чергування сильних та слабих ментів часу". (Г. Шенгели. „Трактат о русском стихе", стор. 6. Одесса, 1921).

Першу систематичну теорію віршування випробили старі греки: вони встановили й термінологію віршування, що нею користуємося ми й досі. Наголос у віршуванні зветься і к т чи а к ц е н т. В античні часи, коли вірші виконувалися в супроводі музики, вдарами ноги зазначалися музичні й вір-

шові такти („стопи"). Кожний довгий склад зазначався вдаром ноги о землю, зниженням її, тому називався т е з и с. Короткі склади зазначалися підняттям ноги, тому звалися—а р с и с. В нові часи, коли музика відокремилася від поезії, терміни ці переплуталися та мають тепер як раз протилежне значіння: акцент, підвищення голосу (що відповідає античному довгому складові) ми звемо а р с и с, а ненаголошені, слабі склади, зниження голосу звемо т е з и с о м.

Таким чином, чергування арсисів та тезисів утворює ритм. Але це є тільки перша, найпростіша ступінь віршового ритму.

Хотіла-б я піснею стати...

Л. Українка.

⏑ ′ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ ′ ⏑

У цьому віршові ми відчуваємо ритм у чергуванні арсисів та тезисів. Але коли ми візьмемо не один рядок, а більше:

Хотіла-б я піснею стати
У сію хвилину ясну.
Щоб вільно по світі літати,
Щоб вітер розносив луну...,—

ми, крім першого ступеню ритмізації, що полягає в чергуванні наголосів, помічаємо ще другий, вищий ступінь ритмізації, елементом якого стає віршовий рядок, вірш: правильне чергування рядків однакової довгости—9 складів, 8 складів, 9 складів, 8 скадів і т. д. Кожний рядок стає для нас ритмичним елементом, елементом повторности, якогось ладу, порядку. Як у кожному віршові ми передбачали вже, що після кожного наголосу будуть два ненаголошених склади, так ми тепер після кожних 9 або 8 складів передбачаємо кінець віршу (ще пі-

креслений римою). Таким чином, уся віршова мова поділяється для нас, з ритмичного погляду, не тільки на невеличкі частини по три склади (⏑ ′ ⏑), що весь час повторюються, а ще й на більші частини (рядки, вірші), що теж мають цю ритмичну рівність та повторність.

Далі, коли візьмемо ми не чотирі рядки, а всю поезію:

Хотіла-б я піснею стати
У сію хвилину ясну,
Щоб вільно по світі літати,
Щоб вітер розносив луну.

—

Щоб геть аж під ясні зорі
Полинути співом дзвінким,
Упасти на хвилі прозорі,
Буяти над морем хибким.

—

Лунали-б тоді мої мрії
І щастя моє таємне
Ясніші, ніж зорі ясні,
Гучніші, ніж море гучне.—

то тут відчуваємо ми ще складнішу й ще вищу ритмичність: для нас ритмичними елементами, вже третього ступеню, стають кожні чотирі вірші разом, так звана с т р о ф а. Однакові строфи повторюються на протязі всієї поезії, й ця повторність стає також для нас ритмичним з'явищем.

Отже, існує три роди ритмичного розподілу у віршах, підлеглі один одному, три ступені ритмізації слова, так, що кожний вищий містить у собі нижчі ступені, нижчі роди; ці ступені, починаючи від нижчого,—с т о п а, в і р ш, с т р о ф а.

Наприклад:

Всюди нівечиться правда,
Всюди панує брехня,
В ваших лиш серцях, о браття,
Най не постане вона!

І. Франко.

строфа

вірш: ′ *стопа* ‿ ‿ ′ *стопа* ‿ ‿ ′ ‿ (стопа врізана)

вірш: ′ *стопа* ‿ ‿ ′ ‿ – ′ (стопа врізана на два склади)

вірш: ′ *стопа* ‿ ‿ ′ ‿ ‿ ′ ‿

вірш: ′ *стопа* ‿ ‿ ′ ‿ ‿ ′

Цю теорію віршового ритму дали ще найстаріші ритмознавці—Аристоксен, Гефестіон та Марій Вікторін.

Наше відношення до зазначених ритмичних елементів — стопи, вірша, строфи—не однакове. Стопа—це чисто абстрактне, теоретичне поняття, якого ми конкретно у вірші не відчуваємо: ми відчуваємо тільки чергування наголошених та ненаголошених складів, яке для теорії утворює поняття стопи. В цьому віршові:

Всюди нівечиться правда... ′ ‿ ‿ ′ ‿ ‿ ′ ‿

стопа є наголошений склад і два ненаголошених. В теорії, коли напишемо схему, ми побачимо, що вірш складається з повторности цієї стопи: ′ ‿ ‿ Але на практиці, проказуючи вірш, ми не відокремлюємо й тому не відчуваємо стіп. Ми не читаємо „скандуючи“, як казали греки:

Всю́ди ні | ве́читься | пра́вда.

Що це є: „всюдині“, чи „вечиться“? Ми читаємо реальні слова, робимо в них належні акценти, а віршовий ритм як раз полягає в тому, що ці акценти розподілені в правильному чергуванні з ненаголошеними складами [1]). Значить, при читанні

[1]) Де-хто з новіших дослідувачів віршування відкидає зовсім поняття стопи для віршування нових часів. Напр., російський віршознавець В. Чудовський проголошує:

віршів стопи ми не чуємо, ми відчуваємо тільки чергування наголосів, арсиси та тезиси.

Вірш ми чуємо, як виразний ритмичний елемент: приняттю вірша, як окремої частини поезії, особливо сприяє рима, коли вона є: коли навіть рими нема, ми робимо звичайно перерву голосу в читанні після кожного рядка. Найчастіш нам допомагає відчувати вірш, як окремий ритмичний член, граматика: найчастіш вірш є разом з тим закінчене граматичне речення. Напр.:

Ти не моя, дівчино дорогая!
І не мені краса твоя:
Віщує думонька смутная,
Що ти, дівчино, не моя!

С. Руданський.

Коли вірш не містить у собі закінченого речення, закінченої думки, коли закінчення цієї думки перенесено до початку дальшого віршу, такий прийом зветься enjambement, перенесення. Він був, напр., заборонений у класичній теорії французького віршування, як такий, що порушує ритмичність віршів. Нова поезія дозволяє собі enjambement, тому що як раз у порушенні

„Стопы не существуетъ. Ея нѣтъ въ русскомъ стихосложеніи"... („Нѣсколько мыслей къ возможному ученію о стихѣ" — „Аполлонъ", 1915 г., № 8—9, стор. 59). Ту-ж саму думку доводить один з київських дослідувачів віршування, євг. Перлін (у своїх докладах в „Київському Історико-Літературному Товаристві"). На наш погляд, це—тимчасовий запал, як реакція проти „шкільної рутини". Стопа існує в віршуванні, як умовне, абстрактне поняття (так само, як у музиці—таке-ж умовне поняття такту, хоч ми знаємо, що стопа та такт не те-ж саме); вона потрібна для теоретика віршування й для поета, бо значно полегшує розуміння процесу ритмізації на його першому ступені. Для читача, певна річ, стопи не існує.

правильного ритму, як побачимо це далі, сучасний слух знаходить для себе часто особливу насолоду. Зразок такого перенесення:

Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє.
Я змерз. І випало з холодних пальців
П е р о. І мозок стомлений відмовив
В ж е п о с л у х у. В душі глибока павза.

І. Франко.

Так само, як вірш, відчуваємо ми й ритмичну ролю строфи. Кожних чотирі рядки (найчастіша строфична форма) ми приймаємо слухом, як щось об'єднане, закінчене. Часто тут також допомагає нам граматика: звичайно з строфою кінчається складне речення, думка; рідко трапляється enjambement з одної строфи до другої, та взагалі не часто думка залишається в строфі незакінченою. Можна додати, що відчування строфи, як цілого організму, досить трудне иноді тому, що строфа буває довгою — в п'ять, шість, вісім, десять та більш рядків. Проте, коли строфа недовга, порушення обраної поетом строфи, як порушення ритму взагалі, ми відчуваємо виразно, — і власне відчуваємо своїм ритмичним почуттям. Напр.:

На панщині пшеницю жала;
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, — пошкандибала
Івана сина годувать.

—

Воно сповитеє кричало
У холодочку за снопом;
Розповила, нагодувала,
Попестила, і ніби сном,
Над сином сидя задрімала.

Т. Шевченко.

§ 5. Еволюція ритмичного почуття.

Ритмичне почуття не в кожної людини існує в однаковій мірі. Є люде „музичні", з гарним слухом, що навіть боляче відчувають усяку дисгармонійність, какофоничність, аритмичність; є люде майже байдужі з природи до всякої „музичности", разом з тим—до всього ритмичного й аритмичного. Часто можна побачити на вулиці, коли грає музика, як одні зараз же якось, мабуть, навіть несвідомо для себе міняють свою ходу в темп музики, инші проходять своїм кроком байдуже й в них нема потреби використати той лад і порядок, що його дає музичний ритм. Більш того: у певної людини, якій властиве певне почуття ритму, це почуття не завжди однакове; перш за все, воно змінюється, грубіє чи витончується просто від настрою; иноді читаємо, напр., вірші й не помічаємо їх високої ритмичности, а вдруге візьмемо ці самі вірші, може навіть давно відомі,—і нам несподівано відкриється невимовне чарування в них найскладнішої ритмичности. Далі,— це зрозуміло, ритмичне почуття певної людини змінюється, глибшає, витончується на протязі загального її духового зросту й розвитку.

Так само і в історії вселюдської поезії ритмичне почуття не є з'явище застигле й нерухоме. Античні народи, мабуть, поволі й ступнево розвивали в собі почуття до ритму. Історія кожного з мистецтв могла-б про цей розвиток багато розказати. В часи розквіту античної культури, ми знаходимо у старих греків, поруч з иншими мистецтвами, пишно розвинену поезію й зокрема віршування. Віршова ритмика, завдяки сполученню з ритмикою музичною, досягла надзвичайної складности й витонченості. І висока ритмична досконалість творів грецьких поетів, і низка теоретич-

них праць, звязаних з питаннями віршування, свідчать про високий ступінь ритмичного почуття греків. Александрійська доба поезії довела це почуття навіть до нездорової витончености. Але вже з римських поетів може один Горацій рівнятиметься в ритмичному почутті до старих греків. Далі бурхливі хвилі варварства, що насунули на Европу, змели разом з усією культурою й витончене почуття ритму в мистецтві. Середньовічні вірші з боку своєї ритмики уявляють собою, супроти античної поезії, з'явище надзвичайно бідне й просте. І знову в нові часи поволі й ступнево ускладняється культура в усіх своїх проявах і ускладняється ритмичне почуття, оскільки можемо ми гадати про це, аналізуючи вірші нових часів.

Не тільки вірші, не тільки мистецтва, але й життя має свій ритм, особливий для кожної доби, особливий для кожної класи. Власне ритми життя відбиваються в ритмах мистецтва. І тому еволюція ритмики віршування відбиває на собі еволюцію громадського життя нових часів. А ця остання еволюція прямує від форм найпростіших, елементарних та одноманітних до форм що-найскладніших, що-найвитонченіших, повних протилежности та суперечности. Така дійсно й є еволюція віршової ритмики.

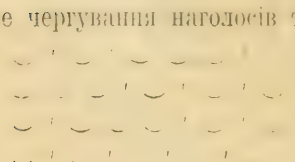
Від простих, одноманітних ритмів віршування в свому розвиткові еволюціонує до все складніших та складніших. На перших кроках нового віршування людину задовольняє просте правильне чергування наголошених складів з ненаголошеними через один, через два чи через три склади, як це ми показували вище („метро-тонична" система в шкільному її розумінні); віршові рядки повинні бути зовсім однаковими що до кількости в них складів („силабична" система в шкільному її ро-

зумінні). Далі ми помічаємо, що трьохскладові, чотирьохскладові наші слова порушують правильність двоскладових ритмичних елементів (стіп „хорея“ та „ямба“):

Давно це діялось колись:
Ще як борці у нас ходили
По селах, та дівчат дурили,
З громади кпили, хлопців били,
Та верховодили в селі...

Т. Шевченко.

Реальне чергування наголосів тут таке:



Тут ні одного рядка нема подібного що до чергування наголосів до другого, значить, нема „правильної“, механичної ритмичности, а проте ми цілком відчуваємо в них віршах той лад, що його називаємо ритмом. Це тому, що, як каже Сокальський, „слух припускає тимчасові неправильності до того часу, поки він не втратить почуття правильности в основній будові твору“ [1]).

Далі, з розвитком нового віршування, ще ближче до наших часів, ритмичні „неправильности“ ріжного роду все збільшуються. Поети вставляють поміж звичайної довгости рядків коротенькі й тим порушують ролю рядка, яко ритмичного елемента:

[1]) П. П. Сокальскій. „Русская народная музыка, великорусская и малорусская, въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ основъ современной гармонической музыки“. Харьковъ. 1888.

І знов німа моя рука,
І третій день я все прихожу
Без гінка.
Ах, я сичести вінка не можу.

О. Олесь.

Поети пишуть кожний рядок инпшим ритмом:

Думо скорбна моя, над степами заграй,
Степом свавільним зделіяна!
Сумом чорного дня, що окутав наш край,
Ти напоєна – навіяна...

Г. Юрисіч.

Стопа, вірш, строфа—всі ці ритмичні канони порушуються, ритм набірає ріжноманітности й ріжнобарвности, що відріжняють нове кипуче життя від старого, одноманітного й супокійного. Психологичне пояснення цієї еволюції, а може й революції віршового ритму, ось у чому: в старі спокійні часи душа знаходила естетичну насолоду у правильному ладу, в порядкові одноманітної повторности: в наші бурхливі, нервові, революційні часи змінився ритм життя й утворив у душі нові ритмичні вимоги, нові смаки: нам естетичну насолоду тепер дає власне ритм з перебоями, ритм ворухливий, нервовий, постійні зміни ритмів у короткий час так, як змінюються ритми щоденного сучасного життя[1]). Ті рямки, що ще існують у віршовій ритмиці, існують для того, щоб показувати нам, оскільки ми від них відходимо; та цікаво, що хоч-би як ми порушували класичну ритмику, ми все-ж таки відчуватимемо ритмичність „в основній будові твору"; це значить, у нас тільки надзвичайно витончилося ритмичне почуття. Про це власне влучно говорить Христіансен: „Все, що може бути каноном, робиться

[1]) Про цю революцію у віршуванні див. цікаву німецьку працю: Arno Holz. „Revolution der Lyrik" Berlin, 1899.

вихідним пунктом диференціяльних вчувань. У поезії геометрична застигла система ритму: слова коряться йому, але не без де-яких нюансів, не без суперечностів, що ослаблюють суворість розміру: кожне слово хоче втримати свій власний наголос та довгість і поширює одведений для нього простір у вірші, чи трохи звужує його... Завдяки наголосам та павзам, що необхідні для смислу, утворюється постійне порушення основної схеми; ці ріжниці оживляють віршобудову; а схема, крім своїх ритмичних формальних вражінь, виконує ще функцію—бути маштабом порушень і разом з тим основою диференціяльних вражінь" [1]).

Нарешті, останнім кроком на шляху порушення схем та рямок класичної віршової ритмики з'являється vers libre, вільний вірш. „Верлібризм", що розпочався у Франції, перекинувся тепер до віршування всіх культурних народів, і ритми vers libre'а, мабуть, найкраще відповідають свавільним та революційним ритмам сучасного життя. Представниками „верлібризму" в нашій поезії можна вважати М. Семенка й П. Тичину; за ними йде низка поетів „наймолодшої генерації".

§ 6. Взаємовідношення ритму й метру.

Основа віршів—ритм. Хоч і прозова мова має свою ритмичність, але власне складністю та витонченістю ритму свого відріжняються вірші від прози. В особливому ритмові, цьому загальному законові життя, полягає право віршів на існування й велика естетична насолода від них. Ми вже досить сказали про значіння ритму й про його форми у віршах, але нам залишається ще підкреслити це значіння

[1]) Христіансен. „Філософія мистецтва". Рос. переклад, С Б. 1911. стор. 105-106.

й ці форми, щоб уникнути деяких непорозумінь. Справа в тому, що в останні 10-12 років терміни „ритм“, „ритмика“ почали вживатися в незвичайному й, може, неналежному розумінні в питаннях віршування. Це утворило термінологічну плутанину, завжди прикру, особливо неприємну в молодій науці віршування, де взагалі ще так багато неясного й нерозробленого. Плутанина ця торкається взаємовідношення термінів „ритм“, „ритмика“ та „метр“, „метрика“. В ній винні нові російські дослідувачі віршування.

Розміреність, себто ритмичність віршової мови, старі греки назвали „метрикою“, від „metron“— „міра“. Перейнявши від греків усю термінологію „версифікації“, ми перейняли й назву „метрики“ для науки віршування. Метром почали ми звати той чи інший віршовий розмір—хорей ($'\smile$), ямб ($\smile'$), дактиль ($'\smile\smile$) і т. д. Школа, до рук якої попала метрика, всю складну теорію віршування спростила до простої лічби „стіп“—хореїв, ямбів, дактилів у віршах, не звертаючи уваги, що складна розміреність наших віршів не дає втиснути себе в суворі схеми цих метрів. Утворився стан, коли поети писали вірші без усякої науки, без „метрики“, користуючись тільки власним ритмичним почуттям, а шкільна наука говорила про „правильні“ метри, пукала їх у поетів, а все, що не давалося втиснути в метричну схему, проголошувала віршовим анальфабетством.

Нову добу в досліджуванні законів російського віршування починає Андрій Белий („Символизмъ“. Книга статей. Изд. „Мусагетъ“ М. 1910). Він вказав на те, що шкільна теорія метрики безсила з'ясувати справжні закони віршування, що ми забули про ритм: крім суворої й тісної метрики існує ще вільна й гнучка ритмика, якою тільки й можна

витлумачити всю складність форм сучасного віршування. І далі А. Бєлий встановлює для науки віршування два поняття: метр — правильний розподіл наголосів на „стопи“ й ритм — усі відступи від метру, всі порушення метру. „Під ритмом віршів ми розуміємо симетрію в порушеннях метру, цеб-то певну складну одноманітність порушень“... [1] — „Ритм є норма свободи в межах версифікації“ [2]). Таке розуміння метру та ритму були прийняли майже всі нові дослідувачі російського віршування. Найповажніший з них, В. Брюсов, у своїй „Науці віршування“ говорить: „Ритмичність віршу може залежати... від метра та його відмін“,—і трохи далі: „метр відміняється за допомогою... другорядних елементів метру (елементи ритму)“.—„Ритм це є характер, що його набуває метр завдяки... відмінам. Кожний метр може мати кілька ритмів“ [3]). Н. Недоброво дав цікаву й цінну статтю, спеціяльно присвячену питанню, що нас цікавить [4]). Взагалі він приймає думку Белого (і це його помилка), але дотепно говорить про взаємовідношення ритму й метру, трохи наближуючись до думки Христіансена, яку ми наводили. „Метр — це інерція ритму“, говорить Недоброво, „в залежності від характеру ритму, інерцією його можуть бути то ямби, то хореї, то дактилі й т. п. Метрична схема допомагає знаходити рівночинну ритму... Вона часто з'являється ключем до ритму“ [5]).

---

[1]) А. Бѣлый. „Символизмъ“, стор. 396.

[2]) А. Бѣлый. „Символизмъ“, стор 394

[3]) Валерий Брюсов. „Краткий курс науки о стихѣ“. Лекции, читанные в Студии Стиховедения в Москвѣ, в 1918 г. Часть первая. Частная метрика и ритмика русского языка. М. „Альціона“. 1919.

[4]) Н. В. Недоброво. „Ритмъ, метръ и ихъ взаимоотношеніе“ — „Труды и дни“. М. Изд. „Мусагетъ“. № 2. 1912 г.

[5]) Недоброво, ibid. стор. 22.

Отже смисл слів Белого, Брюсова, Недоброво в тому, що окремо існують метр і ритм. Перше, головне поняття—метр; друге, вихідне, другорядне—ритм. Вірші, виходить, можуть і не мати ритму, коли мають метр; а коли цей метр порушено, тоді з'являється ритм. У цих двох рядках Л. Українки:

І все-таки до тебе думка лине,
Мій занапащений, нещасний краю...

перший рядок, ніби, має тільки метр, ритму не має:

⏑ ′ | ⏑ ′ | ⏑ ′ | ⏑ ′ | ⏑ ′ | ⏑ :

метр п'ятистопового ямбу;
другий рядок порушує ямбічний метр, і з'являється ритм:

⏑ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ′ ⏑

Це—помилковий погляд. Вірші не можуть не мати ритму. „Метричні" вірші також ритмичні. Заслуга Белого й інших тільки в тому, що вони вказали на вузьке розуміння „метрики" шкільною традицією.

Над усім у віршах ритм. Ритм—це загальне, необхідне поняття віршування. Треба нагадати собі, що термін метрики утворили греки; вони завжди уявляли собі вірші тільки разом з музикою, завжди тільки співали вірші. Під „метром" розуміли вони розміреність віршового тексту, ритм слів, а під „ритмом"—розпорядок музичної мелодії в межах часу. Так розуміли метр та ритм і пізніше—Лейпгін, Марій Вікторін, Теренцій Варон, Квінтіліян та інші. Таким чином для них „метрика"—це є віршова ритмика. Цього погляду додержуються й німецькі дослідувачі віршування: Р. Вестфаль, із сучасних І. Мінор та інші.

Тому можна-б у віршуванні й взагалі не вжи-

вати терміна ритміки. Наука про віршовий ритм є метрика. Але коли навіть термінові „метрика“ надавати вузьке спеціяльно-російське шкільне значіння науки про хореї та ямби, то все-ж таки в Белого та Брюсова є велика методологична помилка [1]). Для них метр є родове поняття, а ритм видове: другорядні елементи метру звуться ритмом, ритм — це порушення метру. Отже як раз навпаки. Ритм є взагалі розподіл на частини, впорядкованість, розміреність: метр — це розподіл на правильні, рівні частини, що у віршах буває вже не завжди. Ритм — родове поняття, а метр у відношенні до нього - поняття видове [2]).

Виходів з цієї термінологичної плутанини сучасної літератури нашого предмету може бути кілька. Можна вживати термін „метрика“, розуміючи під ним усе, що торкається ритмичности віршів. Можна вживати терміни „ритм“ та „метр“, як рівнозначні поняття. Ми підемо далі власне цим шляхом, користуючись словами ритмика, ритм, ритмичний усюди, де йде мова про розміреність віршів, і надаючи термінам метр, метричний найчастіше значіння правильних ритмів.

---

[1]) Мені доводилось вже вказувати на цю помилку Див. мою статтю: „Форма поезій Шевченка“, в збірникові „Тарас Шевченко“, вид. Державного Видавництва в Київі, 1921, стор. 58

[2]) На це вказував проф. Ф. Зелінський в одному з засідань „Общества ревнителей художественнаго слова“ у Петербурзі. Див. „Аполлонъ“. 1916 г. № 2. стор. 55.

ДРУГИЙ РОЗДІЛ.

АНТИЧНЕ (МЕТРИЧНЕ) ВІРШУВАННЯ.

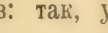
§ 7. Античні метри.

Віршування нових часів збудовано на инших принціпах, ніж античне віршування греків та римлян. Одначе нові часи використали таку силу грецьких понять і термінів версифікації, що без ознайомлення з системою античного віршування неможливо говорити про віршування сучасне [1]).

Ми вказували на спільне виконання грецьких віршів з музикою та на те, що віршова мова складалася з довгих та коротких складів, які відповідали певним музичним нотам, як завжди в співі. Ця властивість мови, її квантитативність, розподіл звуків що до кількости часу, якого вони вимагають для проказування, зветься п р о с о д і я.

Одиниця часу найменша, потрібна для промовлення короткого складу, звалася м о р а (mora, chronos protos). Час, потрібний на промовлення

[1]) У небагатій літературі українській про віршування коротеньке (1½ сторінки), але гарне ознайомлення з античним віршуванням дає Д. М. Р е в у ц ь к и й: „Живе Слово". К. 1920. Відділ „Метрика", стор. 133—134. З російських нарисів найкращі: В. К л а с с о в с к і й „Версификація". СПБ. 1863, стор. 5—27, та Н. Ш у л ь г о в с к і й „Теорія и практика поэтическаго творчества", СПБ. 1914, стор. 196—290.

довгого складу, рівний часу промовлення двох коротких складів: так, у музиці  . Кілька складів довгих та коротких, що в певному сполученні повторюються у віршах, звуться стопою. Стопи були: двохскладові, трьохскладові, чотирьохскладові та п'ятискладові. Типи стіп, зазначені знаками, звуться метричними схемами.

Двохскладові стопи: 1) хорей чи трохей: — ⏑ (fortis); 2) ямб: ⏑ — (potens); 3) спондей: — — (virtus); 4) цірихій: ⏑ ⏑ (bone).

Трьохскладові стопи: 5) дактиль: — ⏑ ⏑ (omnia); 6) амфібрахій: ⏑ — ⏑ (amare); 7) анапест: ⏑ ⏑ — (meditans); 8) молос чи тримакр: — — — (libertas); 9) трибрахій: ⏑ ⏑ ⏑ (domine); 10) амфімакр чи кретик: — ⏑ — (cogitans); 11) бакхій: ⏑ — — (amavi); 12) антибакхій чи палімбакхій: — — ⏑ (legisse).

Чотирьохскладові стопи: 13) дихорей чи дитрохей: — ⏑ — ⏑ (eruditus); 14) діямб: ⏑ — ⏑ — (amoenitas); 15) диспондей: — — — — (praeceptores); 16) дипірихій чи прокелевзматик: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (memoria); 17) антиспаст: ⏑ — — ⏑ (abundabit); 18) хоріямб: — ⏑ ⏑ — (credulitas); 19) іонічна перша: ⏑ ⏑ — — (adolescens); 20) іонічна друга: — — ⏑ ⏑ (mutabilis); 21) пеон перший: — ⏑ ⏑ ⏑ (historia); 22) пеон другий: ⏑ — ⏑ ⏑ (amabilis); 23) пеон третій: ⏑ ⏑ — ⏑ (opulentus); 24) пеон четвертий: ⏑ ⏑ ⏑ — (celeritas); 25) епітрит перший: ⏑ — — — (salutantes); 26) епітрит другий: — ⏑ — — (comprobavi); 27) епітрит третій: — — ⏑ — (intelligens); 28) епітрит четвертий: — — — ⏑ (infinitus).

П'ятискладова стопа: 29) д о х м і й: ⏑ — — ⏑ — (де-хто вважає її за поєднання бакхія з ямбом).

Для утворення стопи непотрібно цілого слова. Стикання кінця слова з кінцем стопи може й не бути: стопа може кінчатися в середині слова, і кінець слова починає нову стопу. Напр.:

Rex paterque Iupiter deorum.

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

Античний вірш може містити в собі від одної стопи до шістьох. В залежності від цього він має назви: м о н о м е т р, д и м е т р, т р и м е т р, т е т р а м е т р, п е н т а м е т р та г е к з а м е т р. Таким чином, напр.,

Ut prisca gens mortalium

⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —

—це зразок чотирьохстопового ямбу чи ямбичного тетраметру;

Venit optima Calliope

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —

—це зразок трьохстопового анапесту, чи анапестичного триметру. До цього треба тільки додати, що частіш греки поділяли свої вірші на так звані д и п о д і ї, в яких дві прості стопи вважалися за одну. Тому чотирьохстоповий ямб вони звали ямбичний диметр, шестистоповий ямб —ямбичний триметр і т. д. Так що, коли лічити прості стопи, то ми знайдемо й семистопові вірші (септенарії) й восьмистопові (октонарії).

Вірші складалися з однакових стіп, як у тих зразках, що ми зараз навели, чи з ріжних. Коли вірш складається з ріжних стіп, він зветься л о г а е д и ч н и м. Напр.:

Lydia, dic, per omnes...

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑

Вірш складається з дактиля та двох хореїв.

Saepe trans finem jaculo nobiles expedito...

— ⏑ — – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ — ⏑

Вірш складається з епітрита другого, хоріямба, дактиля та двох хореїв.

Иноді перед початком стіп у вірші ми знаходимо зайвий склад (що відповідає в музиці поняттю затакта). Такий зайвий склад зветься а н а к р у з а. Це слово значить по-грецькому: відпихання, понука. Цим терміном зазначалося перше торкання струн ліри. Зразок анакрузи:

Cum fract(i) virtus | et minaces.

– – || ⏑ – | ⏑ ⏑

(Анакруза, потім два дихореї).

Так само иноді ще перед початком ритмичної течії стіп знаходимо два склади (найчастіш довгі). Такий початок звався б а з а. Напр.:

Mater saeva Cu | pidinum.

— — || ⏑ – | ⏑

(База, дактиль, амфімакр).

У середині довгих віршів при читанні (співі) їх робилася припинка голосу, що звалася ц е з у р о ю. Цезура на довгому складі звалася ч о л о в і ч о ю, на короткому—ж і н о ч о ю.

Чоловіча цезура:

Tityre, | tu patu | lae || recubans sub | tegmine fagi.

Жіноча цезура:

Falleret | inde | prensus || et | irreme | abilis | error.

Цезура звичайно не сходилася з кінцем стопи й утворювала перерву десь у середині стопи. Коли цезура припадала як раз на кінець стопи, вона звалася д і е р е з а. Напр.:

Dēscen | dens gener || ādver | sīs in | strūctus E | ōis.

Цезур буває й кілька в одному віршові; тоді одна з них найміцніша. Напр.:

Fōrmo | sām || reso | nāre do | cēs || Ama | ryllida | sīlvas.

Тут друга цезура, в четвертій стопі, міцніша ніж перша у другій стопі.

Що до закінчення віршів, то з цього погляду вони поділялися в греків так. Коли вірш складався з кількох повних, закінчених стіп, він звався а к а т а л е к т и ч н и й. Коли віршові бракувало на кінці одного чи двох складів, і остання стопа залишалася незакінченою, врізаною, він звався к а т а л е к т и ч н и й. Коли віршові, супроти инших віршів, бракувало цілої стопи, він звався б р а х і к а т а л е к т и ч н и й. Коли вірш мав на кінці один чи два зайвих склади, крім тих, що належать повним стопам, він звався г і п е р к а т а л е к т и ч н и й. Напр.:

Beatus il | le qui procul | negotiis.

⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

Це вірш ямбичного триметру акаталектичного.

Pulvis et | umbra su | mus.

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —

Це вірш дактиличного триметру каталектичного (на два склади).

У ліричних творах та почасти драматичних греки та римляне вживали надзвичайно складних (логаедичних) метрів. Головніші з них такі:

1) Адоничний вірш: — ⏑ ⏑ | — ⏑

2) Аристофанів вірш: — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑

3) Ферекратичний вірш:

— — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ (на початку база).

4) Сапфичний менший:

⏑ — — ‖ — ⏑ — ⏑ | — ⏑

5) Сапфичний більший:

— ⏑ — — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑

6) Алкаїчний, чи Алкеїв менший:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑

7) Алкеїв більший:

— ‖ — ⏑ — — | — ⏑ ⏑ | — — | — (на початку—анакруза).

8) Гліконичний: — — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑ —

9) Асклепіядів менший:

— — ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | —

10) Асклепіядів більший:

— — ‖ — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | —

11) Архілохів більший:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

12) Фалекійський:

— — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ — | — ⏑ | — — ⏑

13) Фаліск:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ —

14) Ямбелег:

⏑ — | ⏑ — — | ⏑ — | ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —

15) Елегіямб:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ‖ ⏑ — | ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ —

Для епичних творів („Іліяда“, „Одіссея“ Гомера, „Енеїда“ Вергілія) античні поети утворили

особливий розмір — дактилоспондеїчний гекзаметр (він власне звався просто гекзаметр).

Схема цього гекзаметру — шостистоповий дактиль; але в шостій стопі дактиль обов'язково замінюється спондеєм:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

З перших чотирьох стіп також кожну можна замінити спондеєм; тільки п'ята стопа залишається завжди дактиличною. Таким чином гекзаметр володіє надзвичайною ритмичною ріжноманітністю.

1) Гекзаметр з чистих дактилів:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

2) Rumor it et magnum sermonibus occupat orbem.

— ◡ ◡ | — — | — — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

(Спондеї замість другого та третього дактилів).

3) Illi in | ter se | se mag | na vi | brachia | tollunt.

— — | — — | — — | — — | — ◡ ◡ | — —

(Спондеї замість усіх, крім п'ятого, дактилів).

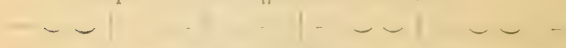
Всього можливі 32 ріжних варіяції дактилів із спондеями в гекзаметрі.

Чистий пентаметр дуже рідко трапляється, але греки утворили надзвичайно гарне поєднання дактиличного гекзаметру та пентаметру, що зветься елегичний дистих. Він складається з двох віршів: перший звичайний гекзаметр, з можливими замінами через спондеї. (Заміна одної якої-небудь стопи другою звалася в греків іпостаса. Іпостаса не порушувала ритму античних віршів, тому що та стопа, що замінювалася, й та, що її замінювала, мали однакову кількість мор: дактиль = спондей = 4 мори).

Другий вірш елегичного дистиху — пентаметр мав таку схему:

Зразок елегичного дистиха:

Donec eris felix, multos numerabis amicos,
Tempora si fuerit || nubila solus eris.



У пентаметрі не дозволялося іпостасувати дактилі спондеями: крім того не дозволялося з гекзаметра до пентаметра переносити закінчення речення (був заборонений diodos, франц. enjambement).

Таким чином, головне поняття античного віршування це **стопа** чи **метр**, певна міра часу, що наповнюється довгими та короткими складами. Тому антична система віршування зветься стоповою чи **метричною**.

§ 8. Другорядні елементи віршобудови.

При читанні грецьких та латинських віршів треба мати на увазі, що ритмічні акценти, ікти, що припадають на довгі склади, найчастіш не сходяться з наголосами звичайної прозової мови. Арсиси й тезиси йдуть в античному віршуванні зовсім незалежно від наголосів. Навіть теорія віршування вимагала, щоб арсиси не сходилися з наголосами та вважала це за ознаку гарних віршів. Напр., звичайні прозові наголоси:

Dónec éris félix, múltos numerábis amícos.

Арсиси розподілялися в цьому віршові так:

Dōnec eris felix, multōs numerabis amicos.

Щоб полегшити складання віршів, антична теорія дозволяла де-які „поетичні вольності“ (licentiae poëticae), де-які порушення другорядних правил мови й версифікації. Подаємо головніші з них.

Вживання короткого складу замість довгого звалося систола. Вживання довгого складу замість короткого звалося діастола. Дозволялося, коли для ритму потрібний був ще один склад, замінювати в (v) на у (u). Иноді в середині вірша можна знайти зайвий склад, окрім тих, що входять у стопи: це звалося гіперметрія. Иноді, навпаки, в середині вірша в одній із стіп бракувало одного складу; це звалося ліпометрія. До вольностів треба віднести і diotos (enjambement, переніс) не тільки кінця речення до другого віршу, але й кінця одного слова. Дозволялося навіть скорочувати слова, коли вимагав цього метр. Скорочення на початку слова звалося аферезис (temnere замість contemnere), скорочення в кінці — апокопа, скорочення в середині слова — синкопа (deum замість deorum).

В античні часи не любили, так само як і тепер у нашій мові, збігу двох голосівок, т. зв. гіату (hiatus, роззів). Щоб уникнути його, дозволялася елізія, пропуск голосівки, напр. vit' est замість vita est.

В середині слова дві голосівки могли зливатися в одну, це звалося синереза (alvaria замість alvearia); з одного складу иноді могло утворитися два склади, це звалося діереза (evoluisse замість evolvisse). Треба відріжняти цю діерезу (просодичну фігуру) від діерези, про яку ми говорили раніш, — від особливої форми цезури.

Крім усього цього, в античні часи вже існувало правило, що дозволяло поетам ставити слова у віршах не в тому порядкові, як вони ставляться в прозо-

вих реченнях. Це звалося інверсія. Порушення звичайного порядку слів у реченні давало змогу переставити слова так, щоб вони утворили ритм.

Наприкінці зазначимо, що читання метричних віршів так, щоб виразно відокремлювалися стопи та добре чути було всі арсиси й тезиси, а також усі просодичні фігури, звалося скандування.

§ 9. Античні строфи.

З'єднання кількох віршів у одну групу зветься системою. Коли ця система повторюється в певній поезії, вона зветься строфа. Античне віршування знало багато строфичних систем, иноді надзвичайно складних.

Ми зазначали вже одну античну строфу - елегичний дистих. Зазнайомимося з головнішими строфами античного віршування.

1) Гіпонактична строфа складається з двох віршів; перший—каталектичний хореїчний диметр, другий—каталектичний ямбичний триметр.

— ◡ — ◡ | — ◡ —

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — | ◡ — —

2) Архілохова перша строфа складається з дактиличного гекзаметру та меншого архілохового віршу: напр.

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —

3) Архілохова друга строфа: гекзаметр та ямбелег:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — —

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —

4) Архілохова третя строфа: ямбічний триметр та елегіямб:

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ‖ ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

5) Архілохова четверта строфа: Архілохів більший вірш та каталектичний ямбічний триметр:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑

6) Піфіямбічна перша строфа: гекзаметр та ямбічний диметр:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —

⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —

7) Піфіямбічна друга строфа: гекзаметр та ямбічна гекзаподія:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —

⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —

8) Алкманова строфа: гекзаметр та три дактилі з спондеєм:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —

9) Асклепіядова перша строфа: чотирі рядки меншого асклепіядового вірша (див. § 7).

10) Асклепіядова друга строфа: чотирі рядки; перший та третій — гліконічні вірші, другий та четвертий — менші асклепіядові.

11) Асклепіядова третя строфа: чотирі рядки; перші три - менші асклепіядові вірші, четвертий - гліконічний вірш.

12) Асклепіядова четверта строфа: чотирі рядки; перший та другий — асклепіядові менші вірші, третій — ферекратичний вірш, четвертий — гліконічний вірш.

13) Асклепіядова п'ята строфа: чотирі рядки більшого асклепіядового віршу.

14) Сапфічна мала строфа: тричі сапфічний менший вірш та адонічний вірш:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ (3)

– ⏑ ⏑ | – ⏑

15) Сапфічна велика строфа: дактиль з двома хореями та сапфічний більший вірш:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑

16) Алкеїва (чи алкаїчна) строфа: чотирі рядки: перший та другий—алкаїчні більші вірші, третій—хореїчний диметр з анакрузою, четвертий—алкаїчний менший вірш:

– | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – (2)

– | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

– ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

Вірші, з яких складаються наведені строфи, були відомі вже в грецькій поезії. Але більшість строфичних їх поєднань, строф, утворено в римській поезії (Горацій)

§ 10. Значіння античного віршування для нашого.

Теорія метричного віршування не-тільки цікава для нас, яко перша закінчена система віршування, але й має для нашої нової версифікації безпосереднє й практичне значіння. Найбільш обов'язані ми античній метриці науковою термінологією нашого предмету. Ми бачили вже (див. розділ перший), що категорії ритмів у нас ті самі, що й у греків: двохскладові, трьохскладові та чотирьохскладові ритми з різними чергуваннями арсисів та те-

зисів. Назви для цих ритмів (= метрів) ми взяли у греків, замінивши у своїх поняттях усюди принціп довгости на принціп наголосу. Античний хорей — ⏑ і в нас зветься хореєм, тільки має вигляд: ´⏑; античному дактилеві — ⏑ ⏑ відповідає наш дактиль: ´ - ⏑ і т. д. Ми взяли з античного віршування поняття стопи, і хоч у реальному нашому віршові, віршові, коли його проказуємо, ніяких стіп немає, але для теорії віршового ритму поняття стопи, як певної умовної міри ритму, - необхідне. Теорія віршових закінчень грецької метрики (каталектика) нам також стала в пригоді. В нашому заснованому на чергуванні наголосів (тонічному) віршуванні подибуємо ми майже всі ті з'явища віршобудови, що їх ми зазначали для віршування метричного. Коли мати на увазі умовне поняття стопи, то ми маємо диметри, триметри, тетраметри й т. д. Цезура—відоме з'явище нашого віршу:

Хвала тобі, хвала || — за хвилі, що рокочуть...
Філянський.

Ми знайдемо в нас анакрузу:

Через тумани лихі,
Через великее горе
Ти світиш мені, моя зоре.
Л. Українка.

´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´
´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑
⏑ ¦ ´ ⏑ ⏑ ¦ ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑

Знайдемо й супротивне з'явище—антианакрузу, брак одного складу:

З кохання плакав я, ридав,
(Над бором хмари муром!)
Той плач між нею, мною став—
(Мармуровим муром)...
П. Тичина.

Вживаємо й ми де-які античні licentiae poëticae (гіперметрію, ліпометрію, enjambement, апокопу, синерезу й діерезу та инші). Безумовно необхідна інверсія у наших віршах; вона грає ролю не тільки, як licentia, але й як художній засіб.

Випадок, коли ми в певному ритмові замісць наголошеного складу знаходимо ненаголошений, відповідає античній систолі. Напр.:

Ми йшли у городі чужому...
М. Рильський.

Коли в певному ритмові замісць ненаголошеного складу маємо наголос, це відповідає античній діастолі. Напр.:

Весно, весно! твоя перемога.
Л. Українка.

Найпростіші з античних ритмів: хорей, ямб, дактиль, амфібрахій, анапест та пеони, давно перенесено в відповідному розумінні в наше віршування. Складніші метри теж трапляються в нас серед наших звичайних; принаймні, вони нагадують нам відповідні античні метри. Напр.:

Весно, весно! твоя перемога.
Л. Українка.

У першій стопі амфімакр (кретик) замість анапесту.

Вгорі, над банями собору.
М. Зеров.

У третій стопі пірихій замість ямбу.

Слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи
Тисячолітні ридання!
І. Франко.

У першій стопі другого рядка трибрахій замість дактиля.

Мені снилось: я мельник в старому млині...
М. Рильський.

У першій стопі бакхій замість анапесту й т. д.

Більш цього: ми маємо в нашому віршуванні спроби (і, як здається нам, надзвичайно вдатні) писання віршів античними строфами. Вони звучать вельми гарно й ритмічно (як звичайно говорять у нас — „музично“).

Ми називали серед античних строф так звану „малу сапфічну“. Її схема:

М. К. Зеров, перекладаючи де-які оди Горація, писані сапфічною строфою, зберігає розмір оригіналу й дає нам зразки малої сапфічної строфи українською мовою. (Див. його збірник перекладів:

„Антологія римської поезії". Вид. „Друкаря", К. 1920). Напр.:

Просять нас і ждуть. І коли не марно
Награвали ми, коли рік і більше
Житиме наш спів,—на латинський голос
Грай мені, ліро!

(Оди Горація, I, 32, стор. 25).

Чи ще:

Не люблю я, хлопче, розкóшів перських,
Не кохаюсь я в тих вінках квітчастих,—
Не шукай по саду:—де ще зостались
Пізні троянди?

(Оди Гор. I, 38, стор. 26).

В. Самійленко дав нам зразок алкаїчної строфи в українській поезії—не в перекладному, а в оригінальному віршові: „Поки душею" (Збірка „Україні". 2 вид. Сміла, 1918. стор. 51).

Схема алкаїчної строфи така:

Ось як вона звучатиме українською мовою:

Поки душею я не втонув іще
В Нірвану й тіло ще не розпалося,
Я можу ще тебе, Вкраїно,
Серцем кохати й тобі служити,

Я ще твоєю втіхою тішуся,
Я ще твоєю мукою страждаю,
Я можу ще в гарячих мріях
Благословляти тебе на щастя.

Античне віршування — надзвичайно багате джерело віршових прийомів, ритмичних ходів, метричних та строфичних можливостів. Багате й витончене ритмичне почуття греків довго ще вчитиме нас.

Певна річ, беручи прийоми й форми з античного віршування, треба весь час пам'ятати, що метричне віршування й тоничне віршування засновані на ріжних принціпах; таким чином брати в греків та римлян можна тільки те, що є властивість віршування взагалі, а не особливість метричного. Ми перейшли вже добу, коли все античне вважалося за закон та зразок: тепер ми можемо безсторонне скласти ціну великим ритмичним тонкощам старих часів.

ТРЕТІЙ РОЗДІЛ.

НОВЕ (ТОНИЧНЕ) ВІРШУВАННЯ.

§ 11. Тоничний принціп у віршуванні.

Ми вказували, говорячи про теорію віршового ритму, що для утворення ритмичности віршової мови потрібно, щоб був якийсь принціп, який відріжняв-би одні склади в мові від инших. В античному віршуванні за такий принціп стали довгість та короткість складів. В нові часи, коли більшість мов втратила цей розподіл складів на довгі та на короткі, принціпом ритмізування стає наголос (tonus).

Ритм є лад, порядок, розміреність. Наголос може стати засобом впорядкованости, розмірености ріжними шляхами. Один з найпростіших — це той спосіб тоничного ритмізування, на якому засноване наше народнє віршування. Аналіз народнього віршування виходить по-за межі плану нашої праці, але тут вкажемо тільки, що ритмичність народньої поезії утворюється певною кількістю наголосів, що додержується на протязі всієї пісні. Ми говорили про вірш, як ритмичний елемент. До певної міри і в народніх піснях рядок залишає за собою значіння ритмичного члена: найчастіш і в піснях рядки рівні чи приблизно рівні що до кількости складів. Але цього для нашого ритмичного почуття було-б мало. Тому в кожному віршові кілька

складів набірають найбільшої сили (ритмичного наголосу, що не завжди сполучається з логичним наголосом) і ритмичний „порядок“ для слуху нашого полягає в тому, що в усіх рядках ми вже чекаємо і знаходимо як раз ту-ж саму кількість ритмичних наголосів.

На городі терниця,
Препоганий сердиться;
Сердиться та не дуже,
Бо поганий то й байдуже...

—

Ой що-ж то за шум учинився,
Що комар та на мусі оженився...

Для правильности цього ритму не має значіння кількість ненаголошених складів поміж наголошеними,—тільки сама кількість наголосів на рядок. До цього треба ще додати, як слушно зауважив Д. Ревуцький [1]), що „більшість українських народніх пісень не допускає виразного читання без співу, бо таке читання змінює їх дійсну ритмичну натуру.“

Відомо, що народнє віршування наше не залишилося тільки при тому принціпі кількости ритмичних наголосів, що ми зараз зазначили. Ми знаємо процес „силабізації“ народнього віршу, а потім процес „тонізації“ (на літературний манір) силабізованого народнього віршу [2]).

---

[1]) Див. Д. Ревуцкий. „Живое Слово“. К. 1920. Стор 137.

[2]) Див. В. Н. Перетцъ. „Ист.-литер. изслѣдованія и матеріалы“. Т. III. СПБ. 1902. стор. 16—39 та 344—370.

Инші, складніші засоби утворення ритму за допомогою наголосу належать системам віршування, що в науці нашій здавна мають назву с и л а б и ч н о г о та м е т р о - т о н и ч н о г о віршування. Ми повинні тільки тут зауважити, що в старих та нових теоріях віршування завжди мовиться про окремих три системи віршування: метричну систему, засновану на чергуванні довгих та коротких складів: силабичну систему, засновану на кількості складів у кожному віршові (syllaba=склад) та тоничну чи метро-тоничну систему, засновану на чергуванні наголошених і ненаголошених складів.

Ми дозволяємо собі порушити цей традиційний розподіл. На наш погляд, що виходить з двох можливих шляхів ритмізування слова (1 довгість, 2. наголошеність), є тільки дві системи віршування: метрична, яку ми вже розглянули, та тонична, що стоїть зараз перед нами. „Силабичне“ віршування, так само, як і так зване „метро-тоничне“, є тільки частина загального тоничного способу ритмізування слова, відділ тоничного віршування нових часів. Увесь шлях розвитку силабичного віршування, аж до сучасного „верлібризму“, вповняє нас в цьому.

§ 12. Силабична система.

Силабична система віршування—це та система, з якої почалося писання українських літературних віршів (у XVI столітті). Ця система від французів та італійців перейшла до Польщі, з Польщі було перенесено її на Україну. Через українців у XVII столітті силабична система теж, як перша система віршування, перейшла до Москви.

В науці утворився й держиться досі погляд, що силабична система віршування належить тим

мовам, де наголос у словах нерухомий, постійний (у французькій мові—завжди на останньому складі, у чеській—на першому, в польській—на передостанньому). Але ще Класовський зауважив, що це не зовсім так, і вказав на італійську мову, в якій наголос рухомий, а віршування додержується силабичної системи [1]). Завжди вказують, що мовою, яка має нерухомий наголос, не можна писати „тоничних" вірш в, цеб-то віршів, заснованих на чергуванні наголосів, бо тоді прийшлося б поетові завжди, обравши певний метр, вживати на протязі всієї поезії, слів, що мають однакову кількість складів. Отже-ж польські, напр., поети чудово пишуть тоничні вірші: їх багато в Конопницької, Ридля, Тетмайера та инших. Напр.:

Za wolno, za późno wy, gwiazdy, schodzicie
Z niebieskiej krainy.
Za wolno, za późno bielejesz ty świcie
Srebrzysty i siny.

(L. Rydel. „Poezye". Wyd. 3. Kraków, 1909, стор. 169)

Це саме треба сказати про французьких поетів. Взагалі наші старі погляди, що силабична поезія найбідніша з ритмичного боку й що бідні ті народи, яким доводиться задовольнятися силабичною системою [2]), ні на чому не заснован. Та й як можна серйозно говорити про ритмичну бідність хоч-би нової французької поезії.

Вважають за головну (а де-хто й за єдину) ознаку силабичної системи рівну кількість складів у кожному віршові. Але, перш за все, яка-ж си-

[1]) Див. В. Классовскій. „Версификація". СПБ. 1863. стор. 106.

[2]) Див. напр. у Н. Остолопова. „Словарь древней и новой поэзіи", т. III. СПБ. 1821, стор. 219—220.

стема цього не вимагає, бо на цьому збудовано значіння віршового рядка, яко ритмичної одиниці; і в метричному, і в метро-тоничному віршуванні кількість складів завжди однакова чи приблизно однакова.

Бачив я усякі перли (8 складів)
І коштовні самоцвіти, (8 складів)
Але есть одна перлина, (8 складів)
Що з усіх найкраща в світі. (8 складів)

В. Самійленко.

Це ж чиста „силабіка". Не даремно один з російських дослідувачів „метро-тоничного" віршування, Н. Недоброво, називає його „силабо-тоничним" [1]).

А друге — силабична система вимагає не взагалі однакової завжди кількости складів, а тільки однакової кількости складів у римованих поміж собою рядках, або ще й так:

Nous voyons des commis,
Mis
Comme de princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

Panard.

До цього треба додати, що, навіть обравши за розмір певну кількість складів, силабичний поет майже ніколи не додержує точно тієї кількости: поміж тринадцятискладових силабичних віршів ми часто знаходимо чимало віршів чотирнадцятискладових, дванадцятискладових, навіть одинадцятискладових. Це власне тому, що й „силабичний" поет не лічить складів, а тільки стежить за тим,

---

[1]) Див. Н Недоброво. „Ритмъ, метръ и ихъ взаимоотношеніе" — „Труды и дни", 1912. № 2. стор. 15.

щоб для слуху вірш залишався виразним, постійним, ритмичним членом: для цього досить і приблизної рівности.

Історична еволюція тонізації силабичного віршу така. В найстаріші часи теорія силабичного віршу вимагала конче одного наголосу на передостанньому складі. По всіх инших складах могло й не бути порядку в наголосах (хоч частише він все-ж був). Напр.:

Помысли, человѣче, през горькій часъ смéрти,

Же не на вѣкы жити, потреба умéрти.

Силабичні вірші знали цезуру; вона поділяла вірш на два піввірші. Згодом з'явився, як обов'язковий, другий наголос — на передостанньому складі перед цезурою. Цьому особливо сприяли так звані „леонінські" вірші:

Сию ти малýю | Книжицу дарýю,

Феуроніе пáнно | Извол непрестáнно

За всѣх молбу мнóгу | Приносити Бóгу.

Письменник наш XVIII ст. Георгій Кониський вимагає вже, щоб і перший піввірш ще поділявся на дві половини — із своїми римами, а значить і з обов'язковими наголосами:

Чиста птица | Голубица || Таковъ нравъ имѣетъ:

Буде мѣсто | Гдѣ нечисто || Тамо не почіеть. [1])

Це приводить нас вже просто до звичайного для тоничних віршів чергування наголосів. І справ-

[1]) В. Н. Перетцъ. „Ист.-лит. изслѣд. и матеріалы", т. III, стор. 33.

ді, вже сучасні французькі підручники версифікації просто говорять про тонічний наголос (l'accent tonique) у своєму вершуванні та вказують точне місце таких наголосів. Ось сучасна теорія славнозвісного александрійського французького віршу (дванадцятискладовий силабічний вірш). Він має чотирі варіяції що до розподілу наголосів:

1) Усі паристі склади наголошені:

C'est peu de croire en toi, | bonté, beauté suprême!

Це не що инше, як ямбичне чергування наголосів.

2) Склади 3, 6, 9, 12 наголошені:

J'admirais sa douceur, | son air noble et modeste.

Це, з тонічного погляду, анапестичне чергування наголосів.

3) Склади 2, 4, 6, 9, 12 наголошені:

Le jour n'est pas plus pur | que le fond de mon coeur.

Тут у першому піввірші ямбичне чергування наголосів, у другому — анапестичне.

4) Склади 3, 6, 8, 10, 12 наголошені.

Que toujours dans vos vers | le sens, coupant les mots.

Тут навпаки, у першому піввірші анапестичне наголошення, у другому ямбичне.

З цього треба зробити той висновок, що в силабічному вершуванні ритм утворюється не однаковою кількістю складів у вершах (цього було-б мало для виразного ритмізування, та це є й по инших системах), а певним, точно встановленим теорією, чергуванням наголосів. Відріжняється французьке силабичне вершування від „метро-тонічного“ тим, що йому властиві ритми тільки, як бачили ми, ямбичні та анапестичні, так само як польському силабичному вершуванню властиві ритми

тільки хореїчні та амфібрахичні: це вже дійсно залежить від постійного місця наголосів у французькій та польській мовах. Але цю обмеженість винагорожують силабичні вірші тим, що не повинні додержуватись одного розміру на протязі всієї поезії, як класичні метро-тоничні вірші, а зміняють ритм майже що-кожного піввірша. Далі, пропуски наголосів там, де ми їх чекаємо згідно з правильним ритмом, так звані „іпостаси", утворюють силу ритмичних варіяцій у силабичних віршах.

Силабичні вірші, звичайно тонізовані, панували в нашій поезії від кінця XVI-го ст. до доби Котляревського. З того часу заминив їх вірш метро-тоничний. „Силабіка" Шевченка, Куліша та инш. походить від народньої силабізованої поезії. Але й тепер ми маємо поетів, що продовжують силабичну традицію в нашій поезії: це, здебільшого, галицькі поети, що міцніш відчувають впливи польської силабіки. От, напр., зразок силабичних віршів сучасного поета:

НА ДОРОГУ.

Казали мені люди, що в нову—податись
Гадаєте—дорогу. Вже і костюм шиють,
Мірт жде, щоби вінком головку вашу вбрати—
Все готове... Ще тільки перед світом криють.—

——

І в тім невдала фарса! Бо й нащо-ж таїти,
Я-ж певно не торкну докором струн сумління,
Бо я вас розумію: жити, жити, жити!—
В нову дорогу йдете—по нові враження!..

——

Не жаль мені годин прожитих разом з вами,
Хоть їх не раз душа з тугою споминає,
Нераз уста вишневі надять ще чарами—
Минуло... Що-ж робити? „Все йде, все минає"... і т. д.

(Ст. Чарнецький. „В годині сумерку". Львів 1908. Уривок з „На дорогу", стор. 63).

§ 13. Метро-тонична система.

Та система віршування, згідно з правилами якої писано більшість поезій наших XIX століття, є система метро-тонична. Її звуть тонічною, бо вона засновує ритм на чергуванні наголосів, тонів; її звуть метро-тонічною, бо головні свої закони вона взяла з системи метричного віршування. Головний принціп її полягає, як ми вже вказували, в тому, що наголошені склади чергуються з ненаголошеними в певному порядкові:

1) У си́не мо́ре со́нце я́сне то́не...
Ю. Федькович.

2) Не палю́ я лампа́дки пі́вні́чної,
Не чита́ю кано́ну вечі́рнього...
П. Грабовський.

Порядок чергування наголошених та ненаголошених складів цілком подібний до порядку чергування довгих та коротких складів у метричному віршувунні, тому й було перенесено до нового віршування понятя стопи та назви стіп:

— ⏑ хорей ′ ⏑ (чи ′ 0 , чи ×́×)

⏑ — ямб ⏑ ′ (0 ′ , ××́)

— ⏑ ⏑ дактиль ′ ⏑ ⏑ (′ 00 , ×́××)

⏑ — ⏑ амфібрахій ⏑ ′ ⏑ (0 ′0 , ××́×)

⏑ ⏑ — анапест ⏑ ⏑ ′ (00′ , ××́×)

Майже всі підручники метро-тонічного віршування XIX століття називають тільки ці п'ять стіп. Але безумовно до них треба додати ще й пеони:

— ⏑ ⏑ ⏑ пеон 1-й ′ ⏑ ⏑ ⏑ (′ 000 , ′ × × × ×)

⏑ — ⏑ ⏑ пеон 2-й ⏑ ′ ⏑ ⏑ (0 ′ 00 , × ′ × ×)

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ пеон 3-й ⏑ ⏑ ′ ⏑ (00 ′ 0 , × × ′ × ×)

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ пеон 4-й ⏑ ⏑ ⏑ ′ (000 ′ , × × × ′ ×)

В мові нашій кожне слово має тільки один наголос; у нас-же багато чотирьохскладових та й ще довших слів: тому пеоничні ритми для нашої поезії—цілком природне з'явище.

1) Хорей: „Щи́ра зго́да, до́брий ла́д зістався“...
Л. Українка.

2) Ямб: „Ще скарб віків не ввесь прожито“...
М. Філянський.

3) Дактиль: „Пра́ця є́дина з недо́лі нас ви́рве“...
Б. Грінченко.

4) Амфібрахій: „За що-ж ти кара́єш її́ молоду́“...
Т. Шевченко.

5) Анапест: „І співа́к перейде́—не́ забу́де тебе́“...
С. Руданський.

Пеони трапляються в нас поки що не як самостійні метри віршів, а входять поміж хореїв (пеони 1-й та 3-й) чи поміж ямбів (пеони 2-й та 4-й). Напр.:

Пеон 3-й: „Несподіване настало“...
Л. Українка.

Пеон 4-й: „Хоч пролетіла, промайнула,
Як невловимий метеор“...
Г. Чупринка.

Що до инших метрів античного віршування, які теж можна уявити собі, теоретично принаймні, в метро-тоничному віршуванні з заміною довгих складів наголосами, то (ми на це вже вказували) вони з'являються в нас, як випадкові стопи серед тих метрів, що ми зараз назвали, як основні: тому не можна вважати їх за реально властиві нашому віршуванню стопи, тим більш, що й сама стопа є не реальне, тільки абстрактне поняття.

Найхарактерніша риса ритмики метро-тоничного віршування в тому, що наше почуття приймає ритмичність цих віршів навіть тоді, коли наголоси в них не чергуються цілком точно з ненаголошеними складами: можна пропустити наголос там, де метр його вимагає („(У пу́та ку́тиї оку́й" (Т. Шевченко): ⏑ ′ | ⏑ ′ | ⏑ ⏑ | ⏑ ′, замість правильного ямбу), чи можна додати наголос там, де згідно з метром його непотрібно („А на́віть як згрі́шу, раб гріши́ний" (Франко,: ⏑ ′ ⏑ ⏑ ⏑ ′ ′ ′ | ⏑ , теж замість правильного ямбу). Загальна ямбична інерція ритму цих поезій робить вказані порушення метру тільки перебоями ритму, що не заважають нам відчувати загальної ритмичности п'єси та навіть, при витонченості та вигадливості сучасного ритмичного почуття, дають нам особливу насолоду. Завдяки цьому метро-тоничне віршування не обмежується кількома простими, правильними ритмами, що виникають з правильного чергування наголосів, а утворює тисячі нових, складних ритмів.

Прийнявши до метро-тоничного віршування умовне поняття стопи, ми можемо лічити розмір наших віршів на стопи, так само, як це робили греки: говорити про чотирьохстопові ямби, п'ятистопові хореї, трьохстопові анапести й т. д. Так

само, ми перенесли до метро-тоничного віршування античну теорію каталектики:

1) Хрущі над вишнями гудуть (Шевченко): ⏑ ′ ⏑ ′ | ⏑ ⏑ | ⏑ ′ ; — чотирьохстоповий акаталектичний ямб; 2) Земле, моя всеплодющая мати! Франко): ′ ⏑ ⏑ | ′ ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ | ′ ⏑ : — чотирьохстоповий каталектичний дактиль: 3) Пісня в серці у мене бреніла (л. Українка)! ′ ⏑ ′ | ⏑ ⏑ ′ | ⏑ ⏑ ′ | ⏑ : —трьохстоповий гіперкаталектичний анапест, і т. д.

§ 14. Внутрішня будова тоничного віршу.

Головний фактор, що утворює ритм тоничного віршу — наголос. Про це ми говорили. І присутністю своєю на певному місті, де ми його чекаємо („Гори багрянцем кривавим спалахнули“ — л. Українка), і відсутністю своєю на одному з місць, де простий ритмичний лад його вимагав-би („Мені однаково чи буду“... т. Шевченко), і появою своєю на несподіваному для звичайного ритмичного почуття місці („Шумить Дніпро славний і досі шумить“ — л. Глібів) — наголос творить нові й нові ритми.

Але потрібно вказати й на те, що ритми тоничних віршів залежать не тільки від одних наголосів та їхнього розподілу. В середині вірша, крім наголошености, знаємо ще фактори, що більш-менш виразно впливають на утворення певного ритму. Перший з цих факторів — цезура [1]). Ми

[1]) Найкращий і найновіший погляд на цезуру висловив Б. В. Томашевський. Див. його працю: „Ритмика четырехстопнаго ямба“... — „Пушкинъ и его современники“, вып. XXIX—XXX. Петр. 1918. стор. 147—150.

відріжняємо місце цезури й характер цезури. Те чи инше місце цезури в вірші, незалежно від чергування наголосів у ньому, зміняє ритм вірша. Напр.:

В тобі, мистецтво, || у тобі одному
є захист: || у красі незнаних слів...

М. Рильський.

Перший рядок має цезуру в третій стопі (після 5-го складу), другий — у другій стопі (після 3-го складу); вже завдяки цьому ритмічна течія рядків цих для слуху неоднакова.

Що до характеру свого, цезури можуть бути чоловічі (цезура після наголосу), жіночі (після одного ненаголошеного складу), дактиличні (після двох ненаголошених). Легко помітити, що характер цезури теж значно зміняє ритмічну течію віршу. Напр.:

Навіщо сон душі || ви нишком зруйнували,
Вночі прилинувши || до спущених рівниць!..

М. Філянський.

— чоловіча та дактилична цезура (на одному й тому-ж місці вірша).

В душі раба, || що зріс в тяжкій неволі.
Вродилась мрія || і запанувала...

Л. Українка.

— чоловіча та жіноча цезури.

Так само, крім цезури, треба вказати ще на каталексію, ріжні способи закінчення віршів: те чи инше закінчення теж досить виразно зміняє ритм ніби однакових віршів. Напр.:

1) Коли ще сном охоплена душа... (чоловіче закінчення)

◡ ´ | ◡ ´ || ◡ ´ | ◡ ◡ | ◡ ´

2) Тобі одній, уявлена царівно... (жіноче закінчення)

⏑ – ´ ⏑ ´ ‖ – ´ | ⏑ ⏑ | ´ –

3) І ми йдемо дорогами далекими... (дактилічне закінчення)

– ´ | – ´ ‖ ⏑ ´ | – ⏑ – ´ | ⏑

4) Твоя коса ще досі незаплетена... (гіпердактилічне закінчення)

⏑ ´ | ⏑ ´ ‖ – ´ | ⏑ ⏑ – ´ | ⏑ – –

Чергування наголосів у наведених зразках однакове (ямбічний ритм з „пірихічною іпостасою" в четвертій стопі); цезура однакова (чоловіча цезура після четвертого складу); проте ритм рядків цих відчувається нами як неоднаковий, і, власне, завдяки неоднаковій каталексії.

Але й цього мало. Витончене ритмичне почуття зауважить, що і в цих двох віршах—

Марили соняшно | ми на землі,
Душі ужалені | злобою днів.

Я. Савченко.

– ритм не однаковий. Проте, 1) кількість складів у цих рядках однакова, 2) чергування наголосів (як звичайно говорять тепер – „метр") однакове: ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´, 3) місце й характер цезури однакові (дактилічна цезура після шостого складу), 4) каталексія однакова (каталектичний на два склади чотирьохстоповий дактиль).

Справа в тому, що крім елементів ритму, що ми зазначили, значну ролю в ритміці грає кількість слів у вірші та довгість кожного слова, кількість складів у кожному з них [1]). У мові нашій

[1]) Теорію цільного слова, як принципу віршового ритму нашого, обстоюють В. Чудовський, Б. Томашевський, Г. Шенгелі,—їхні праці див. у нашій бібліографії.

ми все-ж таки відокремлюємо слова одно від одного, робимо поміж словами маленьку перерву: ці невеличкі міжсловесні перерви де-хто називає малі цезури, залишаючи за тією цезурою, що про неї ми вище говорили, назву великої цезури[1]). Треба тільки додати до цього, що не можна просто вважати безумовно кожне слово за самостійний член мови, — в мові нашій багато так званих енклітик та проклітик, слів, що в мові з'єднуються з словом, що стоїть поруч, та мають тільки один спільний наголос. Тому в вірші:

Ма́ти | у могилі, і ба́тько | у ши́нку...

П. Грабовський.

чотирі слова для науки віршування; що до кількости складів: 2 + 4 + 2 + 3 = 11. У вірші:

І кра́щий цві́т їх | гине | від незго́ди...

М. Чернявський.

теж чотирі слова: 3 — 2 + 2 + 4 = 11 складів.

Таким чином наведені вище два рядки Я. Савченка звучать для нас ріжними ритмами власне тому, що складаються не з однакової кількости слів, та слова в них не однакової довгости: ми при читанні відчуваємо малі цезури, що не однакові в цих двох віршах, і ця неоднаковість утворює для нас з двох ніби цілком подібних віршів два ритми:

Ма́рили | сонячко | ми | на землі. (3 + 3 + 1 = 7)

Ду́ші | ужа́лені | зло́бою | дня. (2 — 4 — 3 = 9)

Від цього значіння слова для ритму рядка йде найновіша теорія в науці віршування, що будує теорію віршового ритму не на принципі чергування

[1]) Див. В. Брюсов. „Наука о стихе". М. 1919, стор. 18.

наголосів, але на принципі з'єднання слів ріжної довгости та з ріжним місцем наголосу. Ця теорія висовує думку про нереальність поняття стопи и ставить навпроти його реальне поняття цілого слова. З погляду цієї теорії, що це значить, сказати, що вірші—

Мина | ють дні. | мина | ють но́ | чі

Мина́ | є лі | то: ще | шелестить...

Шевченко.

це є ніби ритм чотирьохстопового ямбу з одною пірихичною іпостасою в другому рядкові? Що значить: „мина", „ють дні", чи „є лі", „то ще"? Таких реальних елементів віршу нема: реально існують тільки цілі слова з ріжними наголосами, що підібрані так, аби утворювався ритм:

Мина́ють | дні. | мина́ють | но́чі,

Мина́є | лі́то: | шелестить...

І це безумовно так. Але ніхто й не думав надавати стопі значіння реального елементу: стопа, як вище ми казали, умовне, абстрактне поняття. Все одно, щоб утворювався ритм, треба підібрати слова так, щоб їх наголоси давали певне чергування більш-менш правильне. Отже той чи иншій спосіб чергування наголосів у цілих, реальних словах, що з'єднані у вірш, ми називаємо хореїчним чергуванням, ямбічним і т. д. Тільки в такому розумінні теорія античної стопи придатна для сучасного тонічного віршування. Поки що ця „теорія цілих слів" має ту заслугу за собою, що звернула нашу увагу на ритмичне значіння кількости слів у вірші. Тому тепер, щоб аналізувати ритміку якого-небудь тонічного віршу, ми повинні: 1) вста-

новити чергування наголосів, 2) встановити місце й характер головної цезури, 3) одмітити характер каталексії та 4) встановити кількість слів та їх розподіл у вірші відносно їхньої довгости.

Теорія цілих слів, як реальних елементів віршового ритму, зробила ще одно надзвичайно цікаве, на думку нашу, спостереження [1]). Ми призвичаїлися говорити: „хореїчний ритм", „анапестичний ритм" і звязуємо з цими термінами розуміння швидкого, ворухливого ритму, бадьорого, енергійного ритму й т. д. Але рядок—

У си́не мо́ре со́нце я́сне то́не...

Федькович.

який має ритм? Ямб,—скажемо ми. Отже з погляду теорії цілих слів—це хорей, а не ямб, і ввесь характер віршу хореїчний:

У си́не | мо́ре | со́нце | я́сне | то́не...

⏑ ′ ⏑ | ′ ⏑ | ′ ⏑ | ′ ⏑ | ′ ⏑ , а не

У си́—не мо́—ре со́н—це я́с—не то́—не...

Так само вірші:

Там тополі́ | у по́лі | на во́лі

П. Тичина.

— це амфібрахичний ритм, а не анапестовий:

Моя пі́сне, | вогни́ста, | шале́на

П. Тичина.

— амфібрахій, не анапест. І справді, для енергії анапесту потрібні „анапестичні" слова:

Я рабо́м | уроди́всь | та рабо́м | і умру́

І. Франко.

[1]) Дим. Хрс. Авраамов. „Воплощение". Изд. „Имажинисты". М. 1921, стор. 11.

Цей погляд на ритми заслуговує того, щоб бути зазначеним. Практичне значіння його для поета, що хоче, наприклад, дати в поезії бадьорий, енергійний настрій і, пам'ятаючи про неподільну єдність змісту й форми, шукає енергійного ритму,— в тому, що не досить обрати для цього традиційну анапестичну схему:

⏑ – ' ⏑ – ' ⏑ – ' ⏑ – '

Реальний ритм вірша буде залежати від слів, що його складають. ⏑ – ' ⏑ – ' ⏑ – | ⏑ – ' —це не буде анапестичний ритм. І анапестичним ритмом з'являється цей, наприклад, ніби амфібрахій:

– ' ⏑ – ' – ' ⏑ – '

На жаль, теорія цілих слів остільки ще нова й нерозроблена, що дати її в формі певної системи поки що неможливо. Тут потрібна перш сила статистичної та класифікаційної праці над нашими віршами, що вимагає часу та зусиль не одної людини, а цілого покоління дослідувачів віршування.

Одною з найцікавіших ритмичних форм тонічного віршування з'являються т-зв. „лейми" чи павзи. З ритмичного погляду вони полягають в тому, що у вірші знаходимо пропуск метричного складу, тобто такого складу, що повинен був-би стояти там згідно з вимогами розміру, що обрав поет. Напр.:

...Що пора, пора і мені
Розминутись з отим тужінням
І засохлим листом осіннім
Промайнуть у майбутні дні...

П. Филипович.

Тут загальна тенденція ритму ніби вказує нам анапест. Але анапестичний ритм переривається „леймами" чи павзами. Павзи відзначаються знаком ' . Тоді схема наведеної строфи буде:

Цей прийом, індивідуалізуючи кожний вірш в його ритмові, утворює надзвичайне ритмичне багатство. Він був давно відомий у німецькому віршуванні (Knittelvers). Найкращі зразки його знаходимо в Гейне, з російських поетів -у Блока та Ахматової. В українській поезії лейминчних віршів свідомо й широко почав вживати П. Филипович. Але й до цього можна знайти в наших віршах випадкові поодинокі лейми (напр. у Я. Савченка).

На такі вірші можна дивитися чи як на павзовані, й тоді читати їх, роблячи в належному місці павзу: „Що пора, ⏑ пора і мені"... і т. д., чи як на анапестичні вірші з вільною й широкою лінометрією: лінометричний (скорочений) анапест є ямб, і тоді вірші ці слід просто читати, як логаедичні з анапестів та ямбів: „Що пора, пора і мені"— ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –. Де-хто з дослідувачів просто дивиться на такі вірші, як на засновані тільки на кількості наголосів (як у народньому віршуванні). У наведеному взірці кожний рядок має три наголоси.

§ 15. Vers libre.

Надзвичайно складний, повний протилежностів та суперечностів, надзвичайно рухливий та первовий ритм нового життя вимагає, як на це ми вказували, говорячи про еволюцію ритму, відповідного ритму в поезії. Це буде вже не ритм, а ритми, остільки різноманітним, різнобарвним, складним стало життя.

Поетичним здійсненням цих ритмів став верлібр[1]. Верлібризм, як певну теорію, утворили були французькі поети-символісти (вісьмидесяті роки XIX стол.: Г. Кан, М. Кремєнська, Ж. Ляфорг, Ф. Вієле-Гріфін, Верхарн), як протест проти тиранії „силабічного віршування" з його „однаковою кількістю складів" та суворими правилами тонізації на обов'язкових місцях віршу. Та й наша шкільна теорія (німецька, російська, українська) „хореїв", „дактилів", з вказуванням на „помилки" при кожному не традиційному чергуванні наголосів, також вимагала поетичного протесту. Тому принципи верлібризму розповсюдились надзвичайно швидко й дали багаті наслідки.

Принцип верлібризму один: нема віршового „розміру", що його обірає поет, аби зберігати цей розмір на протязі всього твору; нема „хореїчних" поезій, „ямбічних" поем і т. д. Ритми віршів відповідають ритмам душі. Кожна думка має свій ритм, і так повинно бути і в віршах. Не тільки кожний вірш, але й піввірш, кожне речення повинні мати свій власний ритм. Поет верлібрист у творчості своїй не звязаний ніякою „метрикою", тільки ритмами власної співучої душі. Тому це є

[1]) Ми воліємо для цього з'явища зберегти чужу назву „верлібр", тому що „вільним віршем" у нас часто звуть вірші різної довгости в одній поезії:

На ниву в жито уночі
На полі, на роздоллі,
Злітались по вночі
Січі —
Ножарювать,
Поміркувать
Щоб бідне птаство заступить. і т. д

Шевченко.

Росіяне вживають для цього дві назви: „вольные стихи" (як у наведених віршах) і „свободный стих" (верлібр

„vers libre“—„вільний вірш“. Отже зрозуміло, що дати „теорію“ такого віршування майже неможливо. Проте всяка навіть анархія вренті знаходить певні береги й закони [1]). Можна вказати певні історичні правила верлібризму. Поет не повинен обірати ані верлібру, ані правильного розміру: внутрішнє хвилювання підкаже йому ритми, може й правильні на цей раз. Иноді в строфі, з точною кількістю складів у рядках, хвилювання чи ліризм виходять з берегів і тоді в якому-небудь рядкові з'являється на один, на два склади більше, ніж у инших. Тому для верлібриста однакова кількість складів по всіх рядках пісенітниця. Верлібризм гадає, що він найкраще з усіх теорій може пристосувати свою форму до змісту, тому що форма в нього не має жадних путів схеми. Ми повинні відріжняти дві форми верлібризму—французьку та німецьку.

Французький верлібр характеризується рядками ріжної довгости, що найчастіш мають певний однаковий ритм - у французів звичайно анапесто-ямбичний, з широким вживанням гіперметрії та ліометрії (початкова ліометрія утворює з анапесто-ямбичного дактиличний чи хореїчний ритми). Напр.:

Пічно. Плямить лихтарна рама.
Ліжко біліє, бо я не сплю.
Стихла, промчавшись, улична драма.
У-лю-лю.
В засипаючу думку
Іскри гірляндних слів.
Я хочу, щоб мені приснилась Гренландія
В бріллянтах безкошмарних снів...

М. Семенко.

[1]) Цікавою спробою таких законів верлібризму являється книжка двох сучасних французьких поетів: G. Duhamel et C. Vildrac „Notes sur la technique

Ці вірші можна прийняти в певному одному, хоч і складному ритмові: це буде дактило-хореїчна ритмична інерція з силою ріжноманітніших варіяцій.

Перший рядок: ´ – ´ ´ ⏑ | – | ´ ⏑

другий: ´ – – ⏑ ⏑ | ´

третій: ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ – –

четвертий: ⏑ | , п'ятий: – ⏑ | – | ´ –

(на початку два склади гіперметричні чи двохскладова анакруза) і т. д.

Німецький верлібр (його вживав ще Гете) бере ще більше свободи. Кожний рядок являє собою окрему, самостійну ритмичну одиницю, не подібну до сусідньої. Майже кожний рядок не можна виправдати ніякими метричними схемами. А проте читач сучасний відчуває в цих віршах якусь таємну, складну, витончену ритмичність, що доходить до його душі та утворює надзвичайну гармонію з змістом поезії. Напр.:

Над Київом—золотий гомін
І голуби, і сонце!
Внизу—
Дніпро горкає струни...
Предки.
Предки встали з могил:
Пішли по місту.
Предки жертви сонцю приносять—
І того золотий гомін..

П. Тичина.

Ритм цього верлібру наближається до ритму художньої прози: він, як у прозі, найчастіш збу-

---

poétique". Paris. 1910. (2 édit.). Є російський переклад Ш Вільдрак и Ж. Дюамель. „Теория свободного стиха". Изд. „Имажинисты". М. 1920. До російського перекладу додано цікаві примітки В. Шершеневича.

дований на ритміко-синтаксичних формах, иноді на паралелізмах, на ритмі речень та образів. Взагалі верлібризм, як з'явище еволюції віршового ритму, прямує до ритмичности художньої прози, що на жаль ще так мало була предметом спеціяльного досліджування: аналіз ритму прози повинен відкрити нам таємниці з'єднання ритму форми й ритму змісту, висунути принціп ритму, як органичного фермент єдности змісту й форми.

§ 16. До суті українського віршування.

Аналізом українського віршування досі займалися надзвичайно мало. Проте, навіть поверховий погляд повинен вказати на де-які особливості цього віршування, що відразу кидаються у вічі. Ми спинимося, минаючи погляд на наше віршування Потебні, який вважаємо за помилковий, та иньші випадкові замітки й гадки, на двох спробах з'ясувати закони українського віршування, що належать: одна—С. Смаль-Стоцькому та Ф. Гартнеру [1]), друга —акад. В. М. Перетцю [2]).

С. Смаль-Стоцький і Ф. Гартнер звернули увагу на те, що з першого погляду кидається в вічі, —власне, що українські вірші з погляду ритмики своєї бувають двох типів: одні наслідують народнім пісенним ритмам, другі—літературній системі „метротоничної" ритмізації. В перших ритм засновано, як і в наших народніх піснях, на кількості наголосів у рядку, яка виникала з мотива пісні: авто-

[1]) Степан Смаль-Стоцький і Федір Гартнер. „Граматика руської мови". вид. 3. Відень. 1914. Додаток II. Українське віршованє. (стор. 171—194).

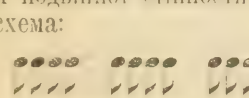
[2]) В. Н. Перетцъ. „Историко-литературныя изслѣдованія и матеріалы". т. III. СПБ. 1902. Гл. X. Къ исторіи малорусскаго литературнаго стиха. (стор. 344—370).

ри називають кілька „українських народніх ритмів", що „найулюбленіші в штучній поезії", серед них найчастіш вживається т. зв. коломийковий ритм:

Ой піду я межи гори там, де жиють Бойки,
Де музика дрібно грає, скачуть по легойки.

Народня пісня.

Коломийка складається з двох віршів, що ритмуються з собою; кожний вірш має по чотирі такти, а кожний такт по чотири склади однакової стійности, лише останній такт кожного вірша має два склади подвійної стійности, і ті два склади римуються; схема:



[1])

Це—ритм, найулюбленіший у нашій народній поезії. Ц. Г. Нейман, напр., вказує, що з 195 пісень „нового складу", які він був проаналізував, 93 пісні додержують цього ритму; формула—

$$|\,8+6)+(8+6)\,|\ ^{2}).$$

У штучній поезії нашій ми подибуємо вже цей ритм у Феофана Прокоповича, а пізніш у Гулака-Артемовського, Шевченка, Куліша, Навроцького й т. д. [3]). У Шевченка це головний, домінуючий ритм його „Кобзаря", що складає 58% усіх віршів [4]).

[1]) См.-Стоцький і Гартнер, стор. 172.

[2]) Ц. Нейманъ. „Куплетныя формы народной южнорусской пѣсни".—„Кіевск. Старина". 1883 г., август. Див. стор. 627 та таблицю.

[3]) В. Перетцъ. „Ист.-лит. изслѣдов..." т. III, стор. 349—353.

[4]) Б. Якубський. „Форма поезій Шевченка" — Шевченківський збірник. Вид. „Державне видавництво" в Київ. 1921. стор. 597

Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!
На що стали на папері сумними рядами?

Шевченко.

Крім цього основного, коломийкового ритму, перейшли з народньої поезії до штучної й инші ритми коломийок. Напр.:

1) Козак коня напував, Дзюба воду брáла,

Козак собі заспівав, Дзюба заплакáла.

Нар. пісня.

Пішов козак молодúй в далеку дорóгу,

Кинув жінку молоду́ та хату убóгу.

С. Руданський.

[(7+6) + (7+6)]

2) Ой не шуми, луже, зелений байраче.
Ой чого-ж ти плачеш, молодий козаче.

Нар. пісня.

За горами гóри хмарами повúті,

Засіяні гóрем, кровію полúті.

Шевченко.

[(6+6) + (6+6)]

3) Ой летíла зозуленька по Вкраїні,
Гей ронила свої пір'я по долині.

Нар. пісня.

У перетику ходила по оріхи,

Мирошника полюбила для потíхи.

Шевченко.

$|(8+4)\ |\ (8+4)|$

Зразки инших народніх ритмів у штучній поезії:

Шумковий ритм:

Сонце гріє, вітер віє,
А дівчина з жалю мліє;
Знати, знати по тім личку,
Що тужила цілу нічку.

Нар. пісня.

Над Дніпровою сагою

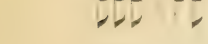
Стоїть явір між лозою,
Між лозою з ялиною,
З червоною калиною.

Шевченко.

Колядковий ритм:

Діва Марія церкву строїла
З трьома дверима, з трьома вікнами...

Колядка.



Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє...

Шевченко.

Це—ритми українських віршів першого типу—народнього походження. Відомо, як Шевченко любив і знав наші пісні. Та й пізніші поети не порівали звязків з народньою поезією. М. Старицький, товарищ і приятель М. Лисенка, знав чудово народню пісенну творчість; Л. Українка надзвичайно цікавилась піснями й багато позаписувала їх: цікавість до народньої пісні та вплив її на літературну творчість знайдемо ми в більшості з наших поетів, аж до сучасних, до П. Тичини, що

так майстерне використовує ритмичні й художні багатства пісенні. Та й дивно було-б, коли-б дорогоцінні діяманти нашої, може найкращої у світі, народньої пісні не впливали всебічно на наших новіших піснетворців.

Другий тип українського віршування, це як називають Смаль-Стоцький та Гартнер „чужі ритми", власне те, що ми звичайно звемо „метро-тоничним" віршуванням. Смаль-Стоцький і Гартнер наводять зразки ямбів, трохеїв, дактилів та анапестів з українських поетів, і з них видно, що більшість нових і новіших українських поетів пишуть цими „чужими ритмами". Наречені автори додають: „Дуже рідко подибати в українській штучній поезії т. зв. силабичний вірш, де без огляду на ритм або наголос рішає лиш скількість складів"... [1]).

Ця найпростіша класифікація українського віршування, що її подають С. Смаль-Стоцький та Ф. Гартнер, і справді ніби сама проситься в кожного, хто знайомиться з українською поезією: ми знаходимо серед наших віршів: 1) народні ритми, 2) чужі „метро-тоничні" ритми та 3) невелику кількість т. зв. „силабичних" віршів (а кажучи й про сучасну поезію — ще 4) vers libre). Але обмежитися такою класифікацією неможливо: вона залишається поверховою й зовнішньою без певного історичного освітлення. Це освітлення зробив у свій час акад. В. М. Перетць.

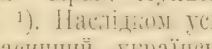
Віршування в нас з'явилося з Польщі й перші наші вірші складено по силабичній системі, як складалися польські вірші. Одночасно з силабичними віршами на польський манір, існували вірші на-

[1]) Див. „Граматику руської мови", стор 189. Ми не говоримо зараз нічого про погляд авторів „Граматики" на природу силабичного віршу, що ніби будується навіть „без огляду на ритм"...

ших народніх пісень. Ці обидва з'явища не могли обійтися без взаємного впливу. Висока ритмичність народніх пісень, що полягала в наголосах, впливала на перші незграбні силабичні спроби: такі елементи штучного віршу, як кількість складів, що однакова у відповідних рядках, цезура, систематичне римування, не могли не вилинути на народню пісню. Ми маємо, таким чином, „тонізацію" силабичних віршів та „силабізацію" народніх пісень. Але, як підкреслив В. М. Перетць, „тонізація" силабичних віршів своїм джерелом має все-ж не своєрідний тонізм народніх пісень, а складний внутрішній процес, „леонінські" вірші, ступневе прикріплення наголосів і т. д. [1]). Наслідком усіх цих процесів було те, що класичний український вірш, вірш Шевченка, можна вважати остільки-ж народнім, оскільки й силабичним. По теорії С. Смаль-Стоцького й Ф. Гартнера, ці шевченкові вірші:

Перебелів старий, сідий | —хто його не знає!
Він усюди вештається | та на коблі грає...

— — це коломийковий народній ритм:



Згідно з теорією В. М. Перетця ці самі вірші „чотирнадцятискладовий силабичний вірш з цезурою після восьмого складу, що поділяє всі вірші на два піввірші" [2]). (Для ритмичного аналізу, певна річ, не має значіння, що ці шевченковські вірші друкуються піввіршами—рядками в 8 та 6 складів). Повинно, на думку нашу, погодитись на тому, що це силабізований народній вірш; головне для нас друге: що це ні в якому разі не хорей

[1]) Див. „Нет.-литер. изслѣдованія и матеріалы", т. III. стор. 29 та инші.
[2]) Ibidem, стор. 347.

„метро-тоничного“ віршування, як инодї тлумачать ті наші вірші, що повстали під впливом народніх ритмів. Тут ми підходимо до питання літературної тонізації нашого народнього силабізованого віршу. Під впливом метричних та метро-тоничних ритмів, силабичне віршування взагалі почало засвоювати собі принципи ритмізації через чергування наголосів; ці принципи відбилися й на „народньому, силабізованому вірші“, що їм орудували поети нашої класичної доби. Дійсно, ритмізація через чергування наголосів у цих віршах наших була найчастіш хореїчна (бо хореїчною була тонізація й польських і наших шкільних силабичних віршів); инодї вона давала випадково чисті ніби хореїчні рядки, напр.:

Біга Ка́тря боса лі́сом,

Біга та голосить... Шевченко.

але значно більше серед цих народніх силабізованих віршів таких, що їх ніяк не втиснеш у хореїчну схему:

Вибачайте! Кричить собі!
Я слухать не буду...

Схема: ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑

Чи довго ще на сім світі
Катам панувати?

Схема: ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Навіть більше: можна помітити, що перший наголос у другому піввіршові найчастіш припадає на другий склад:

Де дінусь з тобою...

Возьміть за собою...

Воно сиротина...

Старшому за сина...

Як батько покинув...

Лиха година... („Катерина").

Зауважимо тут, що літературної тонізації зазнали на собі й пізніші наші народні пісні, і також не підлягли їй в повній мірі.

Отже-ж, перший тип українських віршів - це народні ритми, силабізовані та на літературний манір тонізовані (в Шевченка, напр., —хорейчна та амфібрахична тонізація).

Другий тип метро-тонічні вірші, третій - силабічні, четвертий—vers libre, на що ми вказували. Метро-тонічні вірші —вплив російського віршування; силабічні — польського; vers libre прийшов до нас вже тоді, коли наші поети знайомі були не тільки з російським, але й з французьким, з німецьким віршуванням, а також з'являється до певної міри нашим власним кроком на шляху боротьби з усякими метричними путами.

Але яка-ж із цих систем власне природна для українського віршування, яка являє собою суть українського віршування? Відповіддю на це може бути, на думку нашу, тільки новіша теорія „ритмичної єдности" всіх віршових систем [1]). Прав-

[1]) Див., напр.: Божидарь. „Ритмическое единство". Изд. „Центрифуги". М. 1916—книжка принципово надзвичайно цінна, але повна методологичної та термінологичної плутанини.

ду кажучи, багато з нашої науки, особливо головні віхи її, майже середньовічні, і в кожному разі псевдо-класичні, класифікація її—це чистісінька схоластика: це не значить, що наука віршування—схоластика: це значить тільки, що її треба добре й добре перетрусити й багато де-чого повикидати. Ми ще не вміємо й не сміємо цього зробити, але це на часі; тоді матимемо не теорію віршування риторів та граматиків, а теорію поетів і співців.

Раніш ми суворо відріжняли ямб від хорея, дактиль від амфібрахія й т. д. Тепер ми пишемо:

Перетлі́ло, се́стри, в віковічній ту́зі,
І в пісня́х безкінешних квили́ть..
Г. Юрисіч.

— (ніби хорей з анапестами поруч).

Раніш ми суворо відріжняли метро-тонічну систему від силабічної й навіть вказували, яким народам належить писати одною системою й яким другою. Тепер французькі та польські „силабічні" поети пишуть тонічними ямбами та хореями, а метро-тонічні поети дозволяють собі ямби серед хореїв і т. д., відкидають склади, додають склади в вірші без усякої „системи":

Коли іду від вас в грі мрій, їдкий мов Гайне,
Чую, що собі лишили ви всі тайни...
М. Рудницький.

не вистарчає на початку одного складу (а це сонет!).

Чудово від гадок, що зимну шату смерти
Зітре звитяжне сонце, мов молодість уперте...
М. Рудницький.

— зайвий склад у середині (й знов у сонеті!).

Раніш ми гадали, що такі ритмичні „перебої" зруйнують усю віршову ритмику: тепер ми знаємо, що віршова ритмика щось складніше, ніж одноманітне чергування наголосів та однаковість складів у рядках. І вінцем цих наших нових знань та почувань став vers libre, перший, що відкинув усю метричну схоластику.

До питання про суть українського віршування це має таке відношення. Не можна сказати, що українське віршування „метро-тоничне", чи „силабичне", чи суто „народнє". Шевченко ще писав і „метро-тоничним" чотирьохстоповим ямбом, і силабичним дванадцятискладовим віршем, і народньою коломийкою. Всі ці „системи", мабуть, однаково придатні для нашої мови. І досі більшість наших поетів, завдяки російським впливам, пише „метро-тоничні" вірші; де-хто з галицьких, переважно, поетів опрацьовує силабичний вірш; багато з наших поетів, хоч у кількох поезіях, залишають сліди могутніх впливів чарівної ритмики народніх пісень; нарешті, маємо „верлібристів". Можемо сказати тільки, що наші вірші — тоничні вірші, як у більшості сучасних народів. Тепер, коли маємо перед собою в новішій теорії принцип „ритмичної єдности", ми можемо тільки пишатися тим, що ніколи не замикалися в рямки одної, завжди вузької, системи. Ми можемо вказувати на дивне з'явище творчости Шевченка, що в середині XIX століття з надзвичайною, нечуваною легкістю в одній і тій-же поезії переходив від одної системи віршування до другої, від другої до третьої — і зберігав при цьому ту геніяльну „ритмичну єдність", що властива всякому цільному художньому творові.

ЧЕТВЕРТИЙ РОЗДІЛ.

ВІРШОВА МИЛОЗВУЧНІСТЬ (ЕВФОНІЯ).

§ 17. Загальні принціпи милозвучности.

Одного додержування принціпів ритмики ще мало для того, щоб вірші були гарні. Ритмичність — це той внутрішній фактор, що впорядковує та цементує матеріял поезії — слова. Але потрібно, щоб і цей самий матеріял у своїй зовнішній істоті задовольняв певні естетичні вимоги. Слова складаються із звуків. Але з'єднання звуків, що утворює слово, й з'єднання слів поміж собою можуть бути е в ф о н и ч н и м и, приємними для слуху, милозвучними, чи к а к о ф о н и ч н и м и, негарними, неприємними для слуху. Такі, напр., поєднання, як: „хотів втриматися", чи „алебастр розломився" — просто важко вправно вимовити: вставлені у вірші такі поєднання слів крім того затримують та ніщать ритм. Наука віршування повинна встановити де-які закони милозвучности в поєднанні звуків та слів. Але цього ще мало. Легко зауважити, що комплекс звуків, з яких складено слово, нерідко буває ніби тісно сполучений з самим змістом слова, його смислом: порівняймо, напр., такі слова, як „шепотіти" й „гуркати", „шепотіння", „шелестіння" й „гуркіт", „грім", „грюкання": ці слова звуконаслідовні: самі звуки, з яких їх складено, вже говорять нам про їхній смисл. Коли так, ко-

ли звуки самі по собі можуть допомагати нам відчувати смисл нашої мови, художня мова повинна використати цю можливість і звернути увагу на свій зовнішній звуковий склад. Відділя виникає велике значіння т. зв. „звукопису“ для поезії, можливости промовляти до слухача й впливати на нього не тільки змістом, але й звуковою формою поезії. А ми вказували вже, оскільки важливий цей гармонійний вплив одночасно і змістом і формою.

Відділ науки віршування, що аналізує звуковий склад віршів та встановлює закони віршової милозвучности, зветься е в ф о н і я: французький дослідувач віршування й поет Рене Гіль дав йому назву „словесна інструментовка“ [1]). До цього відділу належить аналіз звукової інструментовки в середині вірша, а також звуковий склад кінцевої частини вірша, широко відоме з'явище рими, а далі асонансу, дисонансу й усього, що замінює риму.

— —

Особливість теорії віршової милозвучности полягає в тому, що ця теорія, майже у всіх своїх частинах, повинна бути окремою й самостійною для кожної мови. Милозвучні можливості французької чи італійської мови не ті, що мови німецької: закони милозвучности німецької мови не однакові з тими-ж законами української чи російської мови: це тому, що фонетика одної мови значно відріжняється від фонетики иншої; нарешті, і морфологія, і синтакса мови грають значну ролю для можливости тих чи иншних звукових по-

[1]) R e n é G h i l. „Traité du Verbe“, 1886 et 1888. — „Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle“. 1889—„En méthode à l'œuvre“, 1891. Див. також: M. G r a m m o n t. „Les vers français“. Paris. Ed. Champion. 1913. стор. 195—207.

ednань. Вказана особливість теорії милозвучности вимагає підкреслити той факт, що закони милозвучности нашої мови української, ще зовсім не були предметом наукового студіювання: нам ані трохи невідомі ті бідні чи багаті можливості евфонічні, що їх зберігає в собі наша мова; тут доводиться поки що задовольнятися тими загальними враженнями й спостереженнями, що їх дають безпосереднє наші вірші й взагалі художні твори, без спеціяльного наукового фонетико-статистичного матеріялу. Де-що в евфонії, зрозуміло, являється загальним законом для кожної мови. Так, напр., перш за все треба вказати на евфонічний закон чергування голосівок і шелестівок. Кількість голосівок та шелестівок у словах та їхнє чергування поміж собою не однакові: бувають слова, як „жорсткість", „навсправжки", де відношення шелестівок до голосівок, як 7 : 2 чи 8 : 3 і скупчуються разом 3-4 шелестівки.

Такі слова, безумовно, важкі для вимови, тому їх в гармонійній, музичній мові віршів треба уникати, по змозі замінюючи їх рівнозначними словами—синонімами. Це саме стосується й до тих слів, в яких голосівки переважають значно кількістю своєю шелестівки, хоч це в нашій мові подибується рідко, напр., „оаза", „уорювати" і т. п. Мова наша цього уникає; збіг голосівок утворює непрнємну для слуху т. зв. гіату (hiatus). Найлегче, музично, евфонічно звучатимуть для нас ті слова, де кількість шелестівок і голосівок однакова, й вони правильно чергуються, напр.: „полетіла", „гомоніли". „нерухомо", „заборона" (відношення, як 1 : 1). Ми повинні надзвичайно питатися тим, що в нашій українській мові силу слів збудовано власне на принципі відношення шелестівок до голосівок, як 1 : 1; цим з'явищем на-

ша мова рівняється до італійської мови, славетної своєю милозвучністю. Ось кілька зразків з випадкових сторінок Шевченкового „Кобзаря“:

Мені не весело було...
Коли по нашому не буде...
І покидаємо діла...
На чужині, на самоті...
Мережаю, вишиваю,—
У неділю погуляю...
І що хороше, дороге...
Мережані та кучеряві...
Пишалася синами мати... й т. д.

Ми так призвичаїлися до цієї природньої музичности нашої рідної мови, що мало й уваги звертаємо на це. Але коли порівняти нашу мову з цього боку, напрнклад, з німецькою або польською, в яких шелестівки так помітно домінують над голосівками, тоді тільки в повній мірі встає перед нами чудове евфонічне багатство, яким ми володіємо [1]).

До цього треба, певна річ, додати, що висока евфонична вартість відношення шелестівок і голосівок, як 1 : 1 , не значить,—що всяке инше чергування й відношення звуків буде вже какофонічним. Перш за все, дві шелестівки поспіль здебільшого ще не заважають евфонії: а далі, иноді поет навмисне збігом голосівок, порівнюючи великою кількістю їх, дає почуття легкости й воздушности, так само, як збігом шелестівок утворює враження

[1]) Російська мова, теж надзвичайно багата й мило звучна, все-ж таки в значно меншій мірі знає випадки рівної кількости шелестівок і голосівок. В. Шершеневич вказує: „Случай полного равновесия; единственный пример нашли у Северянина:
(и) форели, водяные балерины, заводили хороводы на реке.“ (Вильдрак і Дюамель. „Теория свободного стиха“, перев. Шершеневича. Примеч. к стр. 40).

чогось важкого й трудного. Можна тільки що до з'єднання слів у віршах, як закон, встановити, що найевфонічніший перехід від одного слова до другого — це такий, коли після слова, що кінчається на голосівку, йде слово, що починається шелестівкою, й навпаки, після слова з останньою шелестівкою повинно йти слово, що починається голосівкою. Напр.:

Святая праведная мати
Святого сина на землі...
Шевченко.

Ти заснула, мила?.. встань!
Олесь.

Певно й серце твоє взолотила печаль...
Гнчина.

Такі переходи завжди найлегші та найму-музичніші. Перехід від приголосного звуку (шелестівки) до приголосного-ж найлегший тоді, коли один з приголосних звуків належить до носових (м, н) чи плавних (р, л). Напр.:

Своїм всеподданіїшим голим...
Шевченко.

Що нам робить? Наш мудрий царь...
Шевченко.

Умер давно той царь з лицем тирана...
Л. Українка.

Найгірший випадок, зрозуміло, той, коли на кінці одного слова та на початку другого стоять однакові чи подібні шелестівки:

Убгав весь оселедець в жменю...
Котляревський.

§ 18. Асонанція й алітерація.

Звуконаслідовні з'явища мови, такі слова, як „шепотіти", „гриматн", „дзвін", „скубти", „скрегіт" і т. д., наводять на думку, що на читача, на

слухача можна впливати не тільки змістом слів, що складають наш твір, але й певним вибором звуків: звукова інструментовка мови доповнить, підкреслить та зміцнить надзвичайно яскраво й мальовниче нашу думку. Цей засіб має особливе значіння для найвищої форми художнього слова—для поезії, для віршів. Існує погляд, що голосівки й шелестівки мають у собі особливе значіння, що кожний звук через певну асоціяцію звязаний в нашій уяві з тим чи иншим тоном, фарбою, навіть конкретним предметом чи з'явищем. Найчастіш звукові з'явища викликають у де-кого фарбові враження: це так званий „фарбовий слух". Французький поет-символіст Артур Рембо в одному сонет говорить:

A noir, **E** blanc, **I** rouge, **U** vert, **O** bleu...

Сучасна наука додержується того погляду, що, хоч такі твердження, як те, що навів А. Рембо, завжди суб'єктивні й навіть патологічні, проте дійсно певні звуки в певних випадках придатні для виявлення почувань, для яскравої образовости. (Див. Ch. Bailli „Stylistique française", § 64). Вірші, що мають у собі звуконаслідовний елемент, відомі в поетів навіть старих часів. Старий римський поет Еній так відтворює звуки сурем:

At tuba terribili sonitu taratantara dixit...

Віргілій так говорить про навальний біг коня по полю:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum...

У мальовничих засобах звукової інструментовки грають ролю й голосівки й шелестівки. Інструментовка на голосівках має назву а с о н а н ц і ї,

на шелестівках — а л і т е р а ц і ї [1]). (В наведених латинських зразках маємо поєднання асонанції з алітерацією; „taratantara“ — асонанція на **а** та алітерація на **t** и **r**).

А с о н а н ц і я (франц.—assonanse) значить— суголос голосівок. Напр., у цьому віршові:

З давнього давна у гаї над ставом...
Шевченко.

маємо асонанцію на голосівку **а**. Певна річ, справжнє значіння для асонанції мають тільки наголошені голосівки (в наведеному віршові Шевченка з 6 **а** ролю асонанції виконують тільки 4 **а**. Асонанція може міститись в одному віршові і складатись тільки з чотирьох, трьох, навіть двох голосівок, а може тягнутися й через певну кількість віршів. Слід тільки зауважити, що асонанція в віршах через рядок чи навіть через два, а також асонанція, що переходить з одної строфи до другої (у німецьких поетів В. Шлегеля, Тіка, Гейне) марно гине для слуху.

Хоч треба надзвичайно обережно поводитися з тим чи иншим значінням чи характером, що надаємо ми окремим звукам, проте спостереження над віршовими асонанціями, може, дозволяють зауважити, що в більшості випадків **а** надає мові характеру сили й величности; **о**—гордости й пишности, урочистости: **у** — страху й жаху; **і** — чогось

[1]) У багатьох книжках алітерацією зветься всяка інструментовка в середині віршу — і на голосівках, і на шелестівках; назва-ж асонанції чи асонансу прикладається тільки до особливого роду закінчення віршів. Це безумовно неправильно. Ми повинні тільки відрізняти внутрішню, серединну асонанцію від кінцевої, що ми звемо її асонансом. Так само, кінцева алітерація стає дисонансом (у віршовому розумінні цього терміну).

швидкого, іноді просто милого; найменш виразна голосівка **е** (є), і вона грає найменшу ролю в асонанціях.

Асонанція—з'явище поезій романських народів; там вона з давніх часів грала визначну ролю. Зразок старої асонанції на **і**:

Barba gravis nimbis, canis fluit unda sapillis.

Овідій.

У поезії французів, особливо іспанців та португальців, асонанції й досі широко вживають. У поезії германських та слов'янських народів асонанція завжди грала другорядну ролю; в них більше значіння завжди належало алітерації шелестівок. В українській народній поезії трапляються асонанції (переважно кінцеві асонанси); наша новіша поезія використовує асонанцію, як один з яскравих художніх засобів. Напр.:

1) А на воді в чиісь руці...

Тичина.

2) І кличуть безумних, сп'япілих зовуть...
І падають трупи... І трупи гниють...

Я. Славенко.

3) Хай розпливуться в тремтінні
Всі наші мрії поволі
Лінії, барви і тіні...

Д. Загул.

4) а) Сн сховалась у тумані башта
Напувала грудьми паровози
Молоком налився козій місяць
І розтав, розплакався в тумані...

М. Йогансен.

Алітерація взагалі значить суголос шелестівок, повторення однакових шелестівок. Вона, як і асонанція, дуже стара; ось зразок алітерації на **t** в Енія:

O tite, tute, tati, tibi, tanta, tyranne, tulisti.

Алітерація — це властивість германської поезії. У старо-германській поезії вона полягала, звичайно, в тому, що два чи три слова у вірші починалися з однакової літери. Вже в IX столітті алітерація майже зникає в німецькій поезії, трохи довше вона вживалася в англо-саксонській поезії, і досі грає визначну ролю в поезії ірландській. Німецькі поети XIX століття знову почали вживати алітерацію й повернули їй старе художнє значіння.

Wo Liebe lebt und labt, ist lieb das Leben.

A. Шлегель.

У сучасному розумінні алітерація значить не тільки однаковість перших літер кожного слова, а взагалі кілька однакових приголосних звуків у рядку, хоч і не на початку слів.

У слов'янській поезії алітерації більш поширені, ніж асонанції. У наших піснях та думах можна нерідко почути алітерацію. З народньої поезії вона перейшла і в наше штучне віршування. Почесне місце займають алітерації, надзвичайно виразні й багаті, в Шевченка:

1) алітерація на звук **р**:

За **кр**ажу, за війну, за **кров**,—
Щоб **брат**ню **кров** пролити, **прос**ям,
А потім в **дар** тобі **прин**осим
З **пож**ару вкрадений **пок**ров...

2) алітерація на **л**:

Неначе **ляля** в **ль**олі білій...

3) алітерація на **с**:

Хто **се**, хто **се** по **сім** боці
Чеше косу? Хто **се**?
Хто **се**, хто **се** по тім боці
Рве на **с**обі **коси**?
Хто **се**, хто **се**? тихе**сенько**
Спитає, повіє...

4) алітерація на **т**:

Туман, туман та пустота...

5) алітерація на **г** (разом з асонанцією на **а**):

Гармидер, галас, гам у гаї...

Надзвичайно багато, ріжноманітно й вдатно вживають алітерації майже всі наші сучасні поети.

Може виникнути питання, свідомо чи несвідомо звертаються завжди поети до асонанцій, до алітерацій, взагалі, до словесної інструментовки. Чи можна уявити собі натхненого генія, повного хвилювання та ентузіязму, який став-би в цей час займатися філологичною працею порівнання вартости носових, плавних, шиплячих, широкого **о** чи вузького **у**? І безумовно, багато в віршовій евфонії такого, що мимохіть, несвідомо утворює поет, і напевно є в кожного поета такі асонанції та алітерації, що на їх йому вперше вказала тільки критика. Але це свідчить лише про факт несвідомого елементу в процесі творчости та в жадному разі не позбавляє цінности самої словесної інструментовки. З другого боку, безперечно й те, що поет не міг не помітити в себе й у инших поетів краси словесної інструментовки та ролі її що до вражіння на читача, а коли так—не міг не силкуватися свідомо використати цей могутній засіб художнього вражіння. Та й що-ж дивного, коли поет, що працює над римою, над ритмом, лічить наголоси та їхні чергування, поставиться свідомо, уважно й до фонетичних ресурсів, що їх дає йому мова, і використає їх? Це та висока техничка праця, без якої не може обійтися жадне мистецтво.

§ 19. Римування й инші засоби кінцевої милозвучности віршів.

З'явище рими належить так само до віршової евфонії, як і до ритмики. Рима не тільки красить вірш кінцевим суголосом, але й підкреслює кінець віршового рядка, кінець ритмичної частини, допомагає нам відчувати окремо кожний рядок і своєю повторністю через певну кількість складів зміцнює враження ритмичної повторности. Але все-ж таки головне значіння рими—в її ролі, як елементу милозвучности.

Ми надзвичайно призвичаїлися до рими, й часто вважаємо римування за необхідний елемент віршування: ми навіть иноді вживаємо терміи „римувати" в розумінні — „віршувати". Але-ж римування зовсім не обов'язкове для віршів. Антична поезія греків та римлян не знала рими: тільки в останні часи римської поезії подибуємо в латинських віршах найчастіш випадкові рими. Римування почало панувати в середні віки й особливо в романських народів. Сама назва р и м и (італійське — rima, франц.—rime, англ.—rhyme, німецьке—Reim) пішла від р и т м у (грецьке—ῥυθμός): в середні віки назву „ритм" чи „рим" почали прикладати власне тільки до кінцевих суголосів віршу. В широких колах і досі думають, що в римуванні полягають найбільші труднощі поетичної праці. Це помилка, тому що перше—кількість рим у кожній мові та засоби їх відшукування до певної міри обмежені, друге—найчастіш не поет шукає рими для своєї думки, а готова рима рідної мови, відома поетові, підказує йому думку. „Рима, звук панує над змістом.... звук викликає відзвук, а з ним настрій та слово, що

утворює новий вірш. Часто не поет, а слово винувато в вірші", говорить А. Веселовський [1]).

Поети часто і в старі, і в нові часи висловлювалися проти рими, цієї „дитячої забавки", цього „брязкала". Ми як раз тепер знову переживаємо добу негативного відношення до рими (у футуристів та імажиністів). Проте, з історичного погляду можна сміливо сказати, що йтиме час, римування буде що-разу відновлюватися, багатіти, і, мабуть, доки існуватиме слово, дотя примажуватиме людей той дзвінкий кінцевий суголос, що зветься римою.

Рими остільки цікавили завжди поетів та дослідувачів поезії, що тепер існує велика й складна теорія рими; з цієї теорії особливо цікаві психологичні спостереження над римою. Ми не маємо змоги тут зупинятися на цьому й повинні обмежитися найголовнішим—дати основи класифікації рими [2]).

Що до кількости складів на кінці рима буває:

1) чоловіча—з наголосом на останньому складі:

Веселиться земля,
Зеленіють поля...
В. Самійленко.

2) жіноча — наголос на передостанньому складі:

А в тій кузні коваль клепле,
А в коваля серце тепле...
І. Франко.

3) дактилична — наголос на третьому від кінця складі:

---

[1]) Собр. сочиненій А-ра Веселовскаго. Изд. Ак. Наук. т. I. СПб. 1913. стор. 166.

[2]) Найдетальнішу класифікацію рими дав В. Брюсов своїй праці: „Наука о стихе". М. 1919, стор. 123—126.

Очима чесними,
Христовоскресними...
П. Тичина.

4) гіпердактилична — наголос на четвертому від кінця складі:

Усі нитки захованости...
І тільки привид закованости...
В. Ярошенко.

Далі, ніж на четвертому від кінця складі, наголос не трапляється в наших віршах.

З погляду своєї милозвучности рима буває:

1) бідна, коли суголос неповний (приблизна): „брат—летять", чи коли риму збудовано на однакових флексіях (флективна): „минали—опадали", „вірний—добірний".

2) багата, з повним суголосом та різних граматичних категорій: „дуже—дуже", „тіло—загуркотіло", „стороні—сонці", „у Відні—відповідні": такі рими, як „тіло—загуркотіло", „у Відні—відповідні" звуться ще глибокими. Їхня особливість в тому, що в них шелестівки перед наголошеною голосівкою (опорні шелестівки) однакові. До багатих рим належать також складні рими, що складаються з двох чи більше слів, напр: „за що—ледащо", „злидні—три дні", „де ти—пости", „рими—не могли ми" й т. п.

Українські поети досі надзвичайно мало працювали над римою. Ще цілком невикористані величезні багатства римування, що їх таїть у собі наша мова. Тільки в останні роки наші поети-символісти звернули увагу на риму, так само як поети-символісти західні та російські. В поезіях П. Тичини, Д. Загула, Я. Савченка, О. Слісаренка, В. Ярошенка, М. Зерова, П. Филиповича та ще молодших знаходимо багато нових, міцних і яскравих римувань.

Рими бувають не тільки кінцеві, але і внутрішні; внутрішнє римування ще побільшує звучність віршів. Найчастіш внутрішня рима припадає як раз на кінець першого півверша, напр.:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину,
Над водою гне з вербою
Червону калину.

Шевченко.

Але буває й вільне вміщення внутрішньої рими, напр.:

Там тополі у полі на волі...

Тичина.

З наших поетів найчастіш внутрішніх рим вживав Г. Чупринка.

Що до чергування римів поміж собою, то головніші типи чергування такі:

1) суміжні рими: схема—aabbcc і т. д.:

Я не люблю тебе, ненавижу, беркуте!
За те, що в груди ти ховаєш серце люте,
За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих
З погордою глядиш, хоч сам живеш із
них... і т. д.

Франко.

2) перехресні рими: схема—abab:

Я чистий образ Беатріче
На сміх гетери промінявь,
Од Бога я відрікся тричі,—
І тричі півень проспівав.

М. Рильський.

3) перервані рими: схема—abcb:

Горді пальми... Думні лаври...
Манячливий кипарис...
Океан тропічних квітів,
Ще й цвіте цитринний ліс...

А. Кримський

4) охоплюючі рими: схема—abba:

А на воді в чиїсь руці
Гадюки пнуться... Сон. До дна.
Війнув, дихнув, сипнув пшона—
І заскакали горобці!..

П. Тичина.

Бувають чергування римів по схемі: 5) abac, 6) aaab, 7) abbb, 8) aabccb, 9) abaab, 10) ababcc, 11) ababa і т. д. Взагалі треба сказати, що теорія дозволяє найріжноманітніші римові чергування: вони стоять звичайно в певній залежності від строфи, що обрав поет.

В новіші часи поети—представники нових напрямків—часто замінюють риму иншими формами віршової милозвучности—асонансом, а иноді дисонансом. На їхню думку, нам усім обридли пастирливі точні суголоси римування: рима, як ми й вказували, звязує думку поета; крім того, сучасні настрої—такі туманні, неясні, напівсвідомі, скороминучі; їм не відповідає ясна точність рими. На заміну їй приходить а с о н а н с, кінцева асонанція, суголоси тільки кінцевих голосівок, тоді як рима давала повну суголосність усіх голосівок і шелестівок.

З'явище асонансу ми знаємо давно; асонанси трапляються в великій кількості, напр., у народній поезії:

На ясні з о р і,
На тихі в о д и,
У край в е с е л и й,
У мир х р е щ е н и й...

Дума.

У Шевченка ми знаходимо силу асонансів: „шукайте—найде", „знову—додому" й т. п. Але асонанси, як свідомий естетичний прийом гармонії форми із змістом, дають нам найновіші поети:

Сьогодня ходив на могилу матусі:
Ще мріє барвінок під снігом,
Ще лози схилившися—лози у тузі,
Ще тихо...

В. Чумак.

Ваблять мене підземні печери, гроти,
Оази пустель безлюдних.
Екваторіяльний промінь злотний
Мій дух остудить.

М. Семенко.

Другою формою кінцевого суголосу—ідентичного значіння—з'являється дисонанс, що заснований тільки на однаковості шелестівок. Зразок його:

Крівавить серце гвоздики
На колах зелених клумб.
Відбили потоки
Соняшний німб.

О. Слісаренко.

З'явищем того-ж значіння, що асонанс та дисонанс, бувають у новішій поезії навмисне неточні рими. Вони, як асонанси та дисонанси, повинні дати враження чогось неточного й невиразного, відповідати тій туманності та облудності, що ними повні життя й настрої сучасної людини. П. Филиповичъ римує: „шатро—чорт": В. Поліщук римує: „віршом—гірша", „вчив—мовчи", „рук—умру—вітру"; В Сосюра—„юнаків—дзвінкий", „дух—руду". Ми не погодилися-б з поглядом В. Поліщука, що в римі: „гаєм — помагає"—„звук **м**, коли виголошувати вірша, зовсім губиться і рядом віршований звучить дуже гарно" [1]). На нашу думку, він звучить гарно власне тому, що **м** не губиться (так само, як **х** у римі: „дух—руду") і утворює почуття тієї неоднаковости й неточности,

[1]) В. Поліщук. Як писати вірші. Харьк. 1921. стор. 6.

якою повне життя. Тут ми торкаємося психологичного значіння рими. І власні вірші В. Поліщука— тому найкращий доказ...

У звязку з цим треба вказати на того самого значіння з'явище римування слів, скорочених на одну голосівку в середині. Це один з найвитончешіших засобів римування. Напр.: О. Слісаренко римує: „сизими—слізми", „сміливим—зірвім", „ріками—на вік ми"...

Вірші, що зовсім позбавлені кінцевої суголосности, звуться б і л и м и віршами. Напр.:

„Я царь царів, я сонця син могутній,
Собі оцю гробницю збудував,
Щоб славили народи незчисленні,
Щоб тямили на всі віки потомні
Імення..." Далі круг і збитий напис...

Л. Українка.

П'ЯТИЙ РОЗДІЛ.

СТРОФИКА.

§ 20. Вільні строфичні форми.

Строфою (στροφή, від στρέφω, повертаю назад, ніби повторюю один і той-же віршовий період) зветься з'єднання кількох віршів, яке повторюється весь час на протязі поезії. Найчастіш це буває з'єднання віршів ріжної довгости, неоднакової міри, але ця неоднаковість однаково чергується на протязі поезії. Строфа являє собою найбільший ритмичний член у віршах; це останній найскладніший елемент, повторення якого дає почуття ритмичного повертання.

Типи строфичної ритмізації надзвичайно ріжномавітні. Вичерпати їх нема можливости. Кожний поет повинен, не задовольняючись звичайними легкими й поширеними строфами, шукати нових строфичних, так само як і инших ритмичних форм, щоб знайти найкращі й найбільш відповідні рямки для свого внутрішнього ритму. Вкажемо головніші з строфичних форм, що відомі в нашій поезії. Ми говоримо тут виключно про саму строфичну будову, незалежно від тих чи инших метрів, що можуть наповнювати собою строфу.

Найменша строфа—у два вірші, що римуються поміж собою. Схема: aa, bb, cc, dd і т. д. (Напр. І. Франка „На ріці вавилонській"... Збірн. „Semper tiro").

Строфа з трьох віршів, що римуються поміж собою. Схема: aaa, bbb, ccc і т. д.

Найширше вживається строфа з чотирьох віршів. Її типи: 1) abab, 2) abba, 3) aabb, 4) abcb, 5) abac, 6) abbb, 7) aaab, 8) abaa, 9) aaba, 10) abca, 11) aabc, 12) abcc, 13) abbc, 14) abcd (білі вірші). Найчастіш вживаються перші чотирі типи та ще останній.

Строфа з п'ятьох віршів найчастіш належить до типу: abaab. (Напр., В. Самійленка. „Ридання душі", Франка „Каменярі". У Л. Українки знаходимо тип: aabab („Місяць ясненький"... з „На крилах пісень"). У П. Карманського—тип: ababc („Чогось так сумно"). У Франка—тип: abbba („Ти знов літаєш надо мною, галко"...). З инших типів зазначимо: 1) ababa, 2) abbab, 3) aaabb, 4) aabbb, 5) abccb.

Строфа з шістьох віршів перш за все через певне поєднання римів утворює секстину (див. про ню далі). З вільних шестивіршових форм вкажемо: 1) ababab, 2) aabbcc, 3) aabccb, 4) abcabc (досить рідко трапляється, див. у Самійленка: „Заспівав-би я про зиму")....

Далі можливі строфи на 7 віршів, на 8, 9, 10, 11, 12, 13 і 14. Певна річ, чергування римів у них можливе надзвичайно ріжноманітне (на двох римах, та трьох, на чотирьох і більш). Див. напр. чотирі ріжних типи семирядкової строфи в Ів. Франка—вступний вірш до збірника „Semper tiro": 1) abbabcc, 2) ababacc, 3) ababbcc, 4) abababa. Де-які з таких строф, що прибрали постійні, канонізовані форми, ми вкажемо далі.

Сучасні поети менш цікавляться строфичною будовою, ніж то було раніш, не стежать за нею, вільно переходять в одній поезії від одного строфичного типу до иншого. (До речі, так само вільно

поводився із строфою ще й Шевченко: див. напр. „Не спалося,—а ніч, як море...“ й инші) [1]). Також порівнюючи рідко звертаються зараз до суворих канонізованих строфичних форм. Vers libre зовсім не знає строфичного розподілу. Таке відношення до строфи стоїть у звязку з загальною еволюцією віршової ритмики в сторону руйнування одноманітної правильности, повторности і взагалі усяких ритмичних суворих „канонів“.

§ 21. Канонізовані строфичні форми.

Серед ріжних типів строфичної будови в віршуванні існують такі, що мають суворо регламентовану постійну форму, стали певним віршовим каноном. Найкращі й найскладніші із строф зберігаються в цих канонізованих формах, часто вимагаючи для себе й певного відповідного змісту. Ці строфи являють собою вищі досягнення гармонійного з'єднання змісту й форми. Більшість із них — старого походження та тісно звязана з тим чи иншим стилем старого віршування. Сучасна поезія вживає їх, як певного роду стилізацію. Вкажемо на головніші з цих строф та строфичних поєднань.

Станси—вірші, в яких кожна строфа містить у собі цілком закінчену думку. Вірші повинні бути невеликими (у провансальських трубадурів—stanza є невеличка пісенька). В нашій поезії можна вказати багато стансів.

Терціна з'явилася в Італії в XIII столітті. Терцінами писана Divina Commedia Данте. Метр — п'ятистоповий ямб; кожна строфа складається з

[1]) Наші спостереження над строфичною будовою Шевченка див. у статті „Форма поезій Шевченка“—Збірник „Т. Шевченко“, вид. Державного Видавництва, К. 1921. стор. 70—72.

трьох рядків. Чергування рим̃ів таке, що одна рима попередньої строфи переходить до дальшої строфи: aba, bcb, cdc, ded, efe і т. д. Терціни в нас: Ів. Франко „Із книги Кааф“(„Semper tiro“),„Тричі мені являлася любов“ („Зів'яле листя“) та инші.

Секстина з'явилася у Франції, в XVI ст.: строфа складається з шости віршів (sex=шість). Існує дві форми: 1) проста секстина—строфа з розпорядком римів: ababcc чи abbacc. Див у Л. Українки „Мій шлях“ („На крилах пісень“); 2) складна секстина—складається з 6 строф по 6 віршів у кожній. Усі шість останніх слів кожного з рядків першої строфи повинні бути останніми словами кожної строфи. Розмір—найчастіш п'ятистоповий чи шестистоповий ямб. У нашій поезії можемо вказати дві складних секстини: 1) М. Жук. Секстина. „Літ.-Наук. Вістн.“, 1918, кн. X—XI; 2) М. Крупський. Спільна рана. „Л.-Н. В.“ 1919, кн. VII—IX. Закінчення рядків у М. Жука: 1-ша строфа: виногради — береги — Еллади—туги—поради—снаги; 2 строфа: снаги—виногради—поради—береги—туги—Еллади; 3 строфа: Еллади—снаги—туги—виногради—береги—поради: 4 строфа: поради — Еллади — береги — снаги — виногради—туги: 5 строфа: туги—поради—виногради—Еллади—снаги—береги; 6 строфа: береги—туги—снаги—поради—Еллади—виногради. Таким чином, перший рядок кожної строфи кінчається тим словом, що їм кінчається останній рядок попередньої строфи; перша строфа має чергування римів: ababab, остання строфа: bbbaaa. Всі 36 віршів звязані двома римами.

Октава—старо-італійського походження: строфа має 8 віршів; чергування римів abababcc: коли перша строфа кінчається жіночою римою, дальша строфа починається чоловічою, й навпаки. Метр—п'яти- чи шестистоповий амб. Напр.:

Ти звеш мене й на голос милий твій
З гарячою любов'ю я полину;
Поки живуть думки в душі моїй
Про тебе, ненько, думати не кину.
Як мрію чистую з найкращих мрій
Я заховаю в серці Україну,
І мрія та, як світиць ясне,
Шляхом правдивим поведе мене.

—

Нехай той шлях важкий, нехай тернистий!
Але хіба тоді квіток шукать,
Коли тебе, твій любий образ чистий
Несхнучі сльози тяжко туманять?
Коли твій геній навіть променистий
Онемощів і почина згасать?
О ні, того скарають муки люті,
Хто зможе в час такий тебе забути!

—

В біді твоїй рідніша ти мені... і т. д.

В. Самійленко.

Тріолет — французького походження, XIII ст. Строфа має 8 рядків; схема: **abaaabab**; перший вірш повторюється тричі (1-й, 4-й, 7-й рядки), другий вірш повторюється в останньому вірші. Зразок тріолету:

Pour faire un fort bon triolet,
Il faut observer ces trois choses:
Savoir que l'air en soit follet
Pour faire un fort bon triolet.
Qu'il entre bien dans le rollet,
Et qu'il tombe au vrai lieu des pauses,
Pour faire un fort boń triolet,
Il faut observer ces trois choses.

Scarron.

Ми можемо вказати український тріолет, тільки в ньому не додержано точне чергування римів (abbaabab, замість abaaabab):

Самотність — мій найперший друг,
Який ніколи не покине.
Під час розпуки: хто прилине? —
Самотність, мій найкращий друг.

Вона зі мною дні наруг
І зраду друга разом стріне...
Самотність—мій найперший друг,
Який ніколи не покине.

Арк. Казка. Див. „Л.-Н. Вісти", 1919, IV—VI)

Див. ще тріолети М. Хвильового в збірці поезій „На сполох". Харьк. 1921.

Ле (Lai)—старо-французька форма; полягає в тому, що після двох віршів на одну риму йде третій з новою римою, далі знову два вірші на першу риму, потім один на риму третього рядка й т. д.; всього повинно бути дві рими. Третій, шостий, дев'ятий і т. д. рядки—короччі від инших.

Віреле (Virelai)—теж старо-французька форма, власне „кручене ле" (virer—крутити). Зразок його:

Я голоса ее не слышал,
Я имени ее не знал...
Она была в злофейном крепе...
В глазах ее грустили степи...
Когда она из церкви вышла
И вздрогнула—я застонал...
Но голоса ее не слышал,
Но имени ее не знал.

И. Северянин. З „Громокипящего кубка".

Рпторнель—італійського походження. Строфа з трьох рядків; перший та третій рядок звязані римами, другий рядок залишається неримованим. Метр—байдуже.

Канцона—провансальського походження. Найкращі канцони в Петрарки, Шлегеля та Цедліца. Канцона складається з кількох строф (від 3-х до 7-ми). Кожна строфа, крім останньої, будується однаково: може мати від 11 до 16 віршів. Остання строфа—коротка: 4—8 віршів. Кількість римів і спосіб чергування їх залежать від автора, тільки повинні точно повторюватися у кожній строфі

(крім останньої). Метр — найчастіш п'ятистоповий ямб.

Р о н д е л ь французького походження; складається з 13 віршів чотирьохстопового ямбу, розподілених на 3 строфи: 4+4+5 віршів. Через усю рондель проходить дві рими: одна чоловіча й одна жіноча; з якої рими починати рондель—байдуже. Перший вірш повинен повторюватись в середині ронделі ще два рази, другий вірш—ще раз. Зразок ронделі:

О розе амброзийных нег
Не верь поэта баснословью:
Забудь Киприды ризу вдовью,
Адониса живой ковчег.

—

Что древле белая, как снег,
Она его зардела кровью,—
О розе амброзийных нег
Не верь поэта баснословью.

—

Завиден пастыря ночлег.
Зови богиню к изголовью;
О ней мечтай, провзен любовью,—
Из волн ступающей на брег,
О розе амброзийных нег.

Вяч. Иванов.

Р о н д о — французького походження; має 13 віршів, що розподілені на три строфи. Перша строфа—п'ять віршів, друга—три вірші та рефрен (з перших слів першого рядка), третя—п'ять віршів з тим самим чергуванням римів, що в першій строфі, та знову той самий рефрен. Рондо будується всього на двох римах: одна чоловіча, друга жіноча. Розмір—найчастіш п'ятистоповий, иноді чотирьохстоповий ямб. Зразок рондо (не зовсім додержаного) див. у Л. Українки: „Соловейковий спів на весні" („На крилах пісень"). Кращий, з погляду обраного

метру та чергування римів, зразок скороченого rondeau дав М. Рильський (9 рядків, замість 13-ти):

Немає слів! Повіяв над полями
Вечірній подих. Світиться залив
З далекими, як мрії, кораблями.
Немає слів.

—

Хто висловить небесного порив,
Святу хвилину творчої нестями,
Коли душа виходе з берегів?

—

Але чи й треба вимовлять словами.
Чи може грішним навіть буде спів
У час, коли ні в нас, ні по над нами
Немає слів.

М. Рильський.

Сонет, на думку більшости дослідувачів, італійського походження, XIII ст.; вважається за найскладнішу та витонченішу віршову форму; в одній Франції більш ніж 3000 поетів працювали над сонетами: у французів та німців є спеціяльна багата література, присвячена теорії сонету. Елементарніші правила сонету такі. Сонет складається з 14 віршів. Перша частина сонету має дві строфи по 4 рядки в кожній; за найкраще чергування римів у цих двох строфах вважається охоплююче римування: abba, abba: рими обов'язково повинні бути в обох строфах однакові. Друга частина сонету має дві строфи по 3 рядки в кожній: ці шість рядків також повинні бути звязані двома новими римами; чергування для цих двох римів у останніх 6-ти рядках нема обов'язкового. Таким чином, схема сонету така: abba, abba, cdd, cde. Друга частина сонету може мати й три рими: ccd, eed, чи ccd, ede. Цій строфичній будові повинна відповідати й тематична будова. Перша строфа повинна містити в собі закінчену думку. Друга строфа так само являє собою другу закінчену думку, що чи

звязана з першою думкою паралелізмом, чи з'являється її розвитком. Разом перша й друга строфи складають першу частину сонету, Aufgesang. Третя та четверта строфи дають змістом своїм синтез чи висновок двох попередніх та складають другу частину сонету, Abgesang. Зразок сонету:

Білявий день втомився і притих,
І з глибини блакитного спокою
Прямує сонце тихою ходою
До роздоріжжя вечорів смутних.

—

Недовгий час спиняється у них,
Поломеніє пізньою красою,
Немов на обрій зводить за собою
Примари мрій кріваво-золотих.

—

І дня нема. Та променисто-ніжний
На ясне небо, на простір надсніжний
Розлився світ і не пускає тьми.

—

Лиш місяць срібний тихше і смутніше
Ті-ж везерунки темно-сині пише
На білих шатах пишної зими.

П. Филипович.

До сонету повинно прикладати всі найсуворіші правила віршування; рими повинні бути точні-сінькі й можливо багатші; милозвучність, музичність та класична ритмичність повинні належати сонетові. Метр--завжди п'ятистоповий ямб. Невдалий сонет—вже не сонет, а просто поезія з 14-ти віршів. Сонет—це чиста досконалість.

Вінок сонетів. Таку назву мають 15 сонетів, написаних так, що перший рядок другого сонету з'являється повторенням останнього рядка першого сонету; перший рядок третього сонету той самий, що останній рядок другого; перший рядок четвертого сонету той самий, що останній третього і т. д. всі перші 14 сонетів. Останній 15-й сонет,

що зветься магістрал, складається з перших рядків усіх чотирнадцяти сонетів і повинен містити в собі синтетичну думку. Вінок сонетів остільки складна форма, що її подибуємо надзвичайно рідко. В нашій поезії можемо вказати на вінок сонетів М. Жука (Див. „Літ.-Наук. Вістн.“ 1918. № VII—VIII).

Инші канонізовані строфичні форми—деціма, глоса, сиціліяна, спенсерова строфа, французька балада, складне рондо, газела, танка. В нашій поезії ми поки їх, здається, не маємо, та й у поезіях инших народів вони подибуються теж надзвичайно рідко.

БІБЛІОГРАФІЯ.

А. Українською мовою.*)

Білецький, Л. Микола Вороний — перший свідомий поет форми. „Українська Трибуна", ч. 29 (227, 5/п) 1922 р. (Варшава).

Гаєвський, С. Теорія поезії. Кам. Под. 1921.

Єфремов, С. Коротка історія українського письменства. К. 1918. стор. 26—33.

Колесса, Ф. Ритмика українських пісень. „Зап. наук. т-ва ім. Шевченка у Львові", т.т. 71—74, 76.

Коряк, В. Футуризм. — „Жовтень". Збірник. Харьків. 1921. стор. 110—111.

Майдан, Ів. Поезія, як мистецтво.—„Музагет" ч. І. Київ. 1919. Стор. 84—86.

Меженко, Ю. П. Тичина. „Соняшні Кларнети". —„Музагет". ч. І. Київ. 1919. стор. 127—132.

Можейко, Я. Творчість Чупринки.—„Літерат.-Критичний Альманах", кн. 1. вид. „Грунт". К. 1918. Стор. 50—61.

Поліщук, В. Як писати вірші. Практичні поради для початку. Харьків. 1921.

Поліщук, Вал. Дінамізм у сучасній українській поезії. — Збірник „Вир революції". Катеринослав, 1921.

---

*) З досить багатої літератури про народнє віршування вказуємо тільки на ті праці, що мають більш-менш значіння для теорії літературного віршування. Покажчик літератури російською мовою вважаємо неповним, бо де-що з старих російських часописів, а також де-що з найновішої літератури Москви й Петербургу не можна було дістати на Україні. В кожному разі за цим покажчиком залишається значіння першої бібліографичної спроби.

Ревуцький, Д. Живе Слово. Розділ V. Метрика. К. 1920. стор. 131—146.

Савченко, Я. М. Семенко. „Перо задасться".— „Літератур.-Критичний Альманах", кн. 1. вид. „Грунт". К. 1918. Стор. 32—43.

Смаль-Стоцький, С. і Гартнер, Ф. Граматика руської мови. 3-е вид. Відень. 1914. Додаток II. Українське віршоване. Стор. 171—191.

Штутнер, У. Дмитро Загул. „На грані".—„Музагет", І. Київ. 1919. Стор. 141—143.

Якубський, Б. Форма поезій Шевченка. Збірник „Т. Шевченко", вид. Держ. Видавництва, К. 1921.

В. Російською мовою.

Абрамовъ, Н. Искусство писать стихи. („Даръ слова", вып. VIII). СПБ. 1910.

Абрамовъ, Н. Полный словарь русскихъ рифмъ. СПБ. 1912.

Абрамовичъ, Д. О стихѣ Лермонтова.—Полн. собр. сочин. Лермонтова, изд. Акад. Наукъ. т. V. СПБ. 1913.

Аристотель. Поэтика. Перев. В. Захарова. Варш. 1885.—О поэзіи. Пер. П. Орбинскаго. М. 1851.— Объ искусствѣ поэзіи. Пер. В. Аппельрота. М. 1893.

Аврамов, А. Воплощение. Изд. „Имажинисты". М. 1921.

Аграненева, О. О народной поэзіи и пѣснѣ.— „Русск. Мысль", 1881, XI.

Андреевскій, С. Литературные очерки. 4-е изд. СПБ. 1913. Стаття „Вырожденіе рифмы", стор. 381—416.

Анненскій, И. О переводахъ Горація Порфирова. Сборн. Ак. Наукъ. 1905 г. т. 78.

Аполлосъ. Правила піитическія о стихотвореніи россійскомъ и латинскомъ. М. 1774.

Бальмонт, К. Поэзия, как волшебство. Изд. „Задруга". М. 1922.

Бате. Правила поэзіи. СПБ. 1880.

Белый, А. Рецензія: „А. Поморский. Цветы восстания".—„Горн" № 1, 1918.

Белый, А. О стихах Александровского. Ibidem.

Белый. А. О художественной прозе.—„Горн". кн. 2—3. М. 1919.

Бѣлый, А. О ритме.—„Горн“, кн. 5. М. 1920.

Бѣлый, А. Символизмъ. Книга статей. М. 1910.

Бѣлый, А. Поэзія Блока. Сборн. „Вѣтвь“. М. 1917. стор. 269–283.

Боало. L'artpoetique. Переводы Тредіяковскаго. Хвостова, Буниной.

Бобровъ, С. Современный стихъ.—„Современникъ“. 1914. XIII—XV.

Бобровъ, С. Новое о стихосложеніи Пушкина. М. 1916.

Бобровъ, С. Записки стихотворца. М. 1916.

Бобровъ, С. Державинъ. Замѣтка къ юбилею.—„Нов. Жизнь“, М. 1918 г. № 3 (4-го іюля)

Бобровъ, С. Описаніе стих. Пушкина „Виноградъ“.—Сборн. „Пушкинъ и его современники“, вып. XXIX—XXX. СПБ. 1918.

Богдановичъ, М. Краса и сила. Опытъ изслѣдованія стиха Шевченка.—„Укр. Жизнь“, 1914, II.

Божидаръ. Распѣвочное единство. М. 1916.

Борнъ, И. Краткое руководство къ россійской словесности. СПБ. 1808.

Бродовскій, М. Руководство къ стихосложенію. 2-е изд. СПБ. 1895.

Брюсовъ, В. О русскомъ стихосложеніи. (Въ книгѣ: А. Добролюбовъ. Собраніе стиховъ.) М. 1900.

Брюсовъ, В. Новое открытіе въ стихосложеніи. Письмо въ редакцію „Рус. Слово“, 1905. № 315 (15 ноября), № 317 (17 ноября).

Брюсовъ, В. Изученіе стихосложенія продолжается. Письмо въ редакцію. „Новости дня“, 1905. № 6629 (25 ноября).

Брюсовъ, В. Объ одномъ вопросѣ ритма (По поводу „Символизма“ А. Бѣлаго).—„Аполлонъ“, 1910, XI.

Брюсовъ, В. Далекіе и близкіе. М. 1912 (стор. 115—119 и др.).

Брюсовъ, В. Стихотворная техника Пушкина.—Соч. Пушкина, изд. Брокгаузъ-Ефрона, т. VI.

Брюсовъ, В. Опыты. М. 1918.

Брюсовъ, В. Наука о стихѣ. Метрика и ритмика. М. 1919.

Брюсов, В. О рифме.—журн. „Москва“, 1920.

Будченко, С. Полная школа выучиться писать стихи. Изд. Бриліантовой.

Бутурлинъ, П. Стихотворенія, собр. и изд.

послѣ его смерти S. l. 1897. (Див. отрывки изъ дневника и письма).

Бюхеръ, К. Работа и ритмъ. СПБ. 1901.

Верховскій, Ю. Поэты пушкинской поры. М. 1919. (Див. стор. 20—24 і далі.).

Вестфаль, Р. О русской народной пѣснѣ.—„Рус. Вѣстникъ", 1919, IX.

Вестфаль, Р. Искусство и ритмъ. Греки и Вагнеръ.—„Рус. Вѣстн.", 1880, V.

Вестфаль, Р. Теорія ритма въ примѣненіи къ русскимъ поэтамъ. „Русск. Вѣстн.", 1881, VII.

Востоковъ, А. Опытъ о русскомъ стихосложеніи. 2-е изд. СПБ. 1817.

Вундтъ, В. Физіологическія основанія психологіи.

Галаховъ, А. Статья въ „Избр. соч. кн. А. Кантемира", изд. Перевлѣсскаго, М. 1849.

Гершензон, М. Виденне поэта. М. 1920. стор 16—18 і инш.

Гинцбургъ, Д. Основы арабскаго стихосложенія. СПБ. 1892.

Гинцбургъ, Д. Du rhythme dans les vers.—„Записки Неофилологич. О-ва". вып. III. № 1. 1894.

Гинцбургъ, Д. О русскомъ стихосложеніи. СПБ. 1915.

Гнѣдичъ, П. Замѣчанія на „Опытъ" Востокова.—„В. Европы". 1818, № 9—10, ч. 99.

Голохвастовъ, П. Законы стиха русскаго народнаго и нашего литературнаго.—„Русск. Вѣстникъ". 1881. XII. „Памятн. др. письм." 1893).

Горацій. De arte poëtica.—Переводы Тредіаковскаго, Мерзлякова, И. Дмитріева.

Горнфельдъ, А. Стихосложеніе. — Энц. слов. Брокгаузъ-Ефрона, пт. 62.

Грамматинъ. Разсужденіе о древней россійской словесности.

Гриневская, П. По поводу статьи С. Андреевскаго „Вырожденіе рифмы",—„Библ. театра и искусства".

Гумилев, Н. Переводы стихотворений. — Сборн. „Принципы художественного перевода". Госуд. из-во. Пет. 1920.

Гюйо, М. Стихи философа. (Vers d'un philosophe). СПБ. 1901. (Див. передмову).

Гюйо, М. Искусство съ соціологической точки зрѣнія. СПБ. 1901.

Гюйо, М. Задачи современной эстетики. СПБ. 1901.

Далькрозъ, Ж. Ритмъ.

Денисовъ, Я. Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ. М. 1888.

Денисовъ, Я. Важность изученія метрики въ связи съ краткимъ изложеніемъ исторіи этой науки. М. 1893.

Деревицкій, А. Метрика.—Энц. слов. Брокгаузъ-Ефрона, пт. 37.

Дерманъ, А. Объ А. Блокѣ.—„Рус. Мысль", 1913, VII. (Див. стор. 60 і далі).

Домашневъ, С. О стихотворствѣ. 1762 (П. Ефремовъ. Матеріалы для ист. русск. литературы. СПБ. 1867).

Дубенскій, Д. О всѣхъ употребляемыхъ въ Русскомъ языкѣ размѣрахъ .—„Атеней", 1828. ч. IV, №№ 13, 14—15 і 16.

Жирмунский, В. Задачи поэтики. — Журн. „Начало", № 1. СПБ. 1921.

Жирмунский, В. Два направленія современной поэзіи. „Жизнь искусства", № 339—340.

Жирмунский, В. Композиція лирическихъ стихотвореній. Изд. ОПОЯЗ. (Сборники по теории поэтич. языка). Пет. 1921.

Житецкій, П. Мысли о народныхъ малорусскихъ думахъ. К. 1893.

Житецкій, П. Рецензія на книгу: „Ист.—лит. изсл. и мат. т. I. Сочин. В. Перетца" (Отчетъ о присужд. премій митр. Макарія въ 1901 г.) СПБ. 1903.

Зелинскій, Ф. Художественная проза и ея судьба—„Изъ жизни идей", т. II. СПБ. 1905 (або „В. Евр". 1898, XI).

Зелинскій, Ф. Рабочая пѣсенка.—„Изъ жизни идей", т. I. СПБ. 1905.

Зелинскій, Ф. Русскій элегическій дистихъ. Прилож. къ книгѣ: „Овидій. Баллады и посланія". Изд. Сабашниковыхъ. М. 1914.

Кадлубовскій. О книгѣ Аполлоса „Правила піитическіе". Ж. М. Н. П. 1899. VI.

Казанскій, Б. Ученіе объ арсисѣ и тезисѣ. Ж. М. Н. П. 1915. VIII і XII.

Кантемиръ, А. (Харитонъ Макентинъ.). Сложе

ніе стиховъ русскихъ. (Избр. соч. Кантемира, изд. Перевлѣскаго. М. 1849).

Капнистъ, В. Письмо къ С. С. Уварову о гекзаметрахъ. Краткое изысканіе о гипербореянахъ. О коренномъ россійскомъ стихосложеніи.—Соч. Капниста, изд. Смирдина. СПБ. 1849.

Карташевъ, Ф. Лирическая поэзія, ея происхожденіе и развитіе.—„Вопр. т. и пс. творчества", т. II, в. I, стор. 257—336.

Классовскій, В. Версификація. СПБ. 1863.

Коршъ, Ф. О русскомъ народномъ стихосложеніи.—Изв. отд. рус. яз. и сл. Ак. Н., 1896 г., т. I і сл.

Коршъ, Ф. Опытъ ритмическаго объясненія древне-индѣйскаго этико-дидактическаго размѣра ślokas. М. 1896.

Коршъ, Ф. Разборъ вопроса о подлинности окончанія „Русалки" А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева.—Изв. от. р. яз. и сл. Ак. Н. 1898, III.

Коршъ, Ф. Опыты окончанія „Русалки".—„Пушкинъ и его современники", т. I, в. III, стор. 1—22.

Коршъ, Ф. Планъ изслѣдованія о стихосложеніи Пушкина и словаря пушкинскихъ рифмъ. Ibidem, стр. 111—134.

Круглый. О теоріи поэзіи въ русской литературѣ XVIII ст.—СПБ. 1893.

Крушевскій, Н. Очеркъ науки о языкѣ. Казань. 1883.

Кубаревъ. О произношеніи или пѣніи древнихъ стихотвореній.—„Атеней", 1828 г. ч. III, № 9.

Кулаковскій, Ю. „Къ вопросу о русскомъ народномъ стихѣ".—„Чтенія въ ист. о-вѣ Нестора Лѣтописца", кн. 4, 1890 г. стор. 1—3.

Куникъ, А. Сборникъ матеріаловъ для исторіи Акад. Наукъ въ XVIII в. СПБ. 1865.

Лебедевъ. Стилистика.—„Филологич. Записки", 1877. Вып. 5 і 6. (Прилож. стор. 48 і далі.).

Лединъ, Б. Художественное творчество, какъ особый видъ экономіи мысли.—„Вопр. т. и пс. творчества", т. I, стор. 202—244.

Ломоносовъ, М. Письмо о правилахъ россійскаго стихотворства. 1739. (Див. Соч. изд. Ак. Н., т. III).

Лопатто, М. Опытъ введенія въ теорію прозы. Одесса, 1918.

Лысковъ, П. Теорія словесности въ связи съ данными языковѣдѣнія и психологіи. М. 1904.

Лукьяновъ, С. Ангелъ Смерти гр. А. А. Голенищева-Кутузова.—Ж. М. Н. П. 1914, II.

Ляцкій, Е. Русскій народный стихъ.—Энц. слов. Брокгауз-Ефрона, пт. 62.

Майковъ, Л. Очерки. СПБ. 1889. стор. 210—216 і далі.

Мельгуновъ, Ю. Русскія пѣсни, непосредственно съ голосовъ народа записанныя. в. I. М. 1879. (Див. передмову).

Мейманъ. Изслѣдованіе психологіи и эстетики ритма.

Морозовъ, Н. „Звездные песни". Стихотворения. М. 1920. Див. передмову, стор. X—XIII.

Надеждинъ, Н. Версификація. Энцикл. лексиконъ Плюшара, т. IX. 1837.

Недоброво, Н. Ритмъ, метръ и ихъ взаимоотношеніе.—„Труды и дни", изд. Мусагетъ, 1912, № 2.

Неймановъ, Ц. Куплетныя формы народной южнорусской пѣсни.—„Кіевск. Старина", 1883, VI (августъ).

Овсянико-Куликовскій, Д. Теорія поэзіи и прозы. Изд. 2. М. 1909. стор. 130—149.

Овсянико-Куликовскій, Д. Лирика, какъ особый видъ творчества.—„Вопр. т. и пс. творчества", т. II, в. 2, стор. 182—226.

Одоевскій, А. О трагедіи „Венцеславъ", передѣланной г. Жандромъ. („Полн. собр. соч. К. Рылѣева и А. Одоевскаго". Изд. журн. „Жизнь для всѣхъ" СПБ. 1913. стор. 552 і далі).

Олесницкій. Рифмъ и метръ въ ветхозавѣтной поэзіи.—Труды Кіевск. Дух. Акад. 1872.

Остолоповъ. Н. Словарь древней и новой поэзіи. 3 тома. СПБ. 1821.

Павлова, К. Сочиненія. изд. Некрасова. М. 1915. т. II, стор. 325 і далі.

Пекарскій, П. Исторія Имп. Акад. Наукъ. СПБ. 1873.

Пенинскій, И. Правила піитическія. СПБ. 1838. (3-е изд. 1848 г. під заголов.: „Правила стихосложенія").

Перовлѣсскій, П. Русское стихосложеніе. 3-е изд. СПБ. 1853.

Перетцъ, В. Ист.-лит. изслѣдованія и матеріалы. СПБ. т. I. 1900. т. III. 1903.

Петръ, В. О мелодическомъ складѣ арійской пѣсни. СПБ. 1898.

Петръ, В. О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ. К. 1901.

Петръ, В. О киклійскомъ дактилѣ и логаэдахъ. Нѣжинъ, 1910.

Петровъ, Н. О словесныхъ наукахъ въ Кіевской Академіи.—„Труды Кіевск. Дух. Ак.“, 1866, VII, 1867, I.

Поплавскій, К. Стихосложеніе Кв. Горація Флакка. Полтава.

Потебня, А. Малорусская народная пѣсня по списку XVI вѣка.—„Филолог. записки“, Воронежъ, 1877.

Потебня, А. Объясненіе малорусскихъ и сродныхъ пѣсенъ. т. I і II. 1883.

Поэтика. („Сборники по теоріи поэтич. языка“. вып. III. Пет. 1919. (Глоссемосочетаніе.—В. Шкловскій. Потебня.—Л. Якубинскій. О поэтическомъ глоссемосочетаніи.—В. Шкловскій. О поэзіи и заумномъ языкѣ.—Е. Поливановъ. О звуковыхъ жестахъ японскаго языка.—Л. Якубинскій. О звукахъ стихотворнаго языка.—Л. Якубинскій. Скопленіе одинаковыхъ плавныхъ.—О. Брикъ. Звуковые повторы.—Сюжетосложеніе. В. Шкловскій. Искусство какъ пріемъ.—Его же. Связь пріемовъ сюжетосложенія съ общими принципами стиля.—Б. Эйхенбаумъ. Какъ сдѣлана „Шинель“).

Пушкинъ, А. Рядъ замѣчаній о стихѣ. Див. соч під ред. С. Венгерова. т. IV. 481, 549, т. V, 228, 252 256, т. VI, 6.

Радищевъ, А. Путешествіе изъ Петербурга въ Москву. Изд. Чудинова. СПБ. 1906, стор. 150—161 (глава „Тверь“).

Радищевъ, А. „Чтенія въ бесѣдѣ любител. русск. слова“, 1815, № 17 (Къ спору о гекзаметрѣ).

Райновъ, Т. Лирика научно-философскаго творчества.—„Вопр. т. и пс. творчества“, т. I, див. стор. 301—304 і далі.

Рижскій, И. Наука стихотворства. СПБ. 1811

Розановъ, И. Русская лирика. М. 1914.

Розенъ. О рифмѣ.—„Современникъ“, 1836, кн. 1.

Русская просодія. 1814.

„Русская художественная лѣтопись“, 1911. № 16. (Приложеніе къ журн. „Аполлонъ“)—„Отчетъ о докладѣ В. Чудовскаго въ О-вѣ ревнителей художеств. слова, 15 окт. 1911 г.“

Самсоновъ, Д. Краткое разсужденіе о русскомъ стихосложеніи.—„Вѣстн. Европы", 1817, ч. 94.

Самсоновъ, Д. Нѣчто о долгихъ и короткихъ слогахъ, о русскихъ гекзаметрахъ и ямбахъ.—„Вѣст. Европы", 1818, ч. 99, ч. 100.

Сборники по теоріи поэтическаго языка. В. 1. Петр. 1916. (В. Шкловскій. Заумный языкъ и поэзія. —Л. Якубинскій. О звукахъ стихотворнаго языка.— Е. Поливановъ. По поводу звуковыхъ жестовъ японскаго языка.—Б. Кушнеръ. О звуковой системѣ поэтической рѣчи.—Вл. Шкловскій: Граммонъ. Звукъ, какъ средство выразительности рѣчи.—Ниропъ. Звукъ и его значеніе).

Сборники по теоріи поэтическаго языка. В. 2. Петр. 1917. (В. Шкловскій. Искусство, какъ пріемъ. —Л. Якубинскій. Скопленіе одинаковыхъ плавныхъ въ практическомъ и поэтическомъ языкахъ.—О. Брикъ. Звуковые повторы.—Л. Якубинскій. Осуществленіе звукового единообразія въ творчествѣ Лермонтова.— Б. Кушнеръ. Сонирующіе аккорды.—Вл. Шкловскій. О ритмико-мелодическихъ опытахъ профессора Сиверса).

Соболевскій, А. Церковно-славянскія стихотворенія конца IX и начала X вѣка. СПБ. 1892.

Сокальскій, П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ. Харьковъ, 1888. (стор. 211 —307).

Сокольскій. Правила стихотворства, почерпнутыя изъ Ѳеоріи Ешенбурга. М. 1816.

Соловьевъ, С. Цвѣты и ладанъ. 1-я книга стиховъ. М. 1907. (Передмова, стор. 7—8).

Спенсеръ, Г. Философія слога. (Рус. пер. Титлебена, сочин. т. 1).

Струве, А. О мелодекламаціи. „Маски", 1913, № 6.

Струве, А. О музыкѣ рѣчи, о танцахъ подъ слово. „Маски", 1913. № 7—8.

Струве, А. Ритмъ. (Его психологія, философія и синтезъ)—„Новая жизнь", 1916, кн. 1.

Сумароковъ, А. О стопосложеніи.—О стихотворствѣ.—Наставленіе хотящимъ быти писателями. Сочин. т. X.

Сѣровъ. Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки.—„Музыкальный сезонъ", 1870, № 6.

Толстой, А. Полн. собр. соч., изд. Маркса, т. IV. СПБ. 1908. (Див. стор. 181, 211 і далі).

Томашевскій, Б. О ритмѣ пѣсенъ Западныхъ Славянъ.—„Аполлонъ“, 1916, 2.

Томашевскій, Б. Стихотворная техника Пушкина.—„Пушкинъ и его современники“, в. XXIX—XXX. СПБ. 1918. (стор. 131—143).

Томашевскій, Б. Ритмика четырехстопнаго ямба по наблюденіямъ надъ стихомъ „Евгенія Онѣгина“. Ibidem. (стор. 141—187).

Торов, М. Основы стихотворной техники Валерия Брюсова. „Горн“, № 1. М. 1918.

Тредіаковскій, В. Новый и краткій способъ къ сложенію россійскихъ стиховъ. Изд. 1735 г. (Див. Куникъ „Сборн. матеріаловъ для исторіи И. Ак. Н. ч. 1“. СПБ. 1865).

Тредіаковскій. В. Способъ къ сложенію россійскихъ стиховъ. Изд. 1752 г. (Див. соч. Тредіаковскаго, изд. Смирдина, т. I. СПБ. 1849).

Тредіаковскій, В. О древнемъ, среднемъ и новомъ стихотвореніи россійскомъ. (Див. соч. Тр-го. изд. Смирдина, т. I. СПБ. 1849).

Труды музыкально-этнографической комиссіи. Матеріалы по музыкальной ритмикѣ. т. III. в. 1.

Уваровъ, С. О гекзаметрѣ. Письмо по поводу перевода Гнѣдича.—„Чтенія въ бесѣдѣ любителей русскаго слова“, 1813, № 13.

Фаминцынъ. Разборъ статьи Шафранова. Отчетъ о присужд. преміи Уварова, кн. 23. (Зап. 2-го отд. И. А. Н. т. 39, кн. II.).

Фишеръ, В. Поэтика Лермонтова. Сборн. „Вѣнокъ Лермонтову“. М. 1914.

Харонъ, А. Ритмъ и ритмическое единство.

Ходасевичъ, В. Стихотворная техника М. Герасимова.—„Горн“, кн. 2—3. М. 1919.

Христіансенъ. Философія искусства. СПБ. 1911 г.

Цертелевъ, Н. Опытъ общихъ правилъ стихотворства. СПБ. 1820. („Сынъ отечества“, 1818, ч. 49).

Чудовскій, В. Замѣтка о „Путникѣ“ Брюсова. —„Аполлонъ“, 1911, кн. II.

Чудовскій, В. О ритмѣ Пушкинской Русалки.—„Аполлонъ“, 1914, I—II.

Чудовскій, В. Нѣсколько мыслей къ возможному ученію о стихѣ.—„Аполлонъ“, 1915. VIII—IX.

Чудовскій, В. Нѣсколько утвержденій о русскомъ стихѣ.—„Аполлонъ“ 1917, IV—V.

Чуковскій, К. Книга об А. Блоке. Петр. 1922, стор. 45—59 („Инерція звуковъ“).

Чуковскій, К. Некрасов, как художник. Пет. 1922.

Шалыгинъ, А. Теорія словесности. Изд. 3. СПБ. 1910.

Шарловскій, І. Русская просодія. Одесса, 1890 г.

Шафрановъ, С. О складѣ народно-русской пѣсенной рѣчи, разсматриваемой въ связи съ напѣвами. Ж. М. Н. П. 1878, X—XI. 1879, IV.

Шаховская, Л. Словарь рифмъ русскаго языка. М. 1890.

Шебуевъ, Н. Версификація. М. 1913.

Шенгели, Г. Парадоксы ритма.—„Гиппокрена“. Харьковъ, 1917, № 1 (октябрь).

Шенгели, Г. Морфологія русскаго шестистопнаго ямба.—„Камена“, Харьковъ, 1918, № 1.

Шенгели, Г. Трактат о русском стихе. ч. I, Органическая метрика. Одесса, 1921.

Шершеневичъ, В. Вступит. статья къ „Стихотвореніямъ“ Языкова, изд. „Универсальной Библіотеки“.

Шершеневичъ, В. Перевод и примѣчанія книги: „Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель. Теорія свободного стиха“.—Изд. „Имажинисты“, М. 1920.

Шершеневичъ, В. 2×2=5. Листы имажиниста. М. 1921.

Шишмаревъ, В. Этюды по исторіи поэтическаго стиля и формъ. Ж. М. Н. П. 1907 и „Извѣст. П. А. Н.“ 1907.

Шишмаревъ, В. Лирика и лирики поздняго средневѣковья. Парижъ, 1911.

Шишмаревъ, В. Новыя теченія въ разработкѣ средневѣковой монодіи.—„Зап. Неофилологическаго О-ва“, в. VI, СПБ. 1912.

Шкловскій, В. Изъ филологическихъ очевидностей современной науки о стихѣ.—„Гермесъ“, сборникъ 1-й. Кіевъ, 1919.

Шкловскій, В. Воскрешеніе слова. Петр. 1914.

Шульговскій, Н. „Теорія и практика поэтическаго творчества“. Изд. Вольфа, СПБ. 1914.

„Эдда“. (Памятники міровой литературы, изд. Са-

башниковыхъ. М. 1917).—Див. в передмові С. Свириденко объ аллитераціи.

Эйхенбаумъ, Б. „Поэтика Державина“ — „Аполлонъ“, 1916. VIII (октябрь).

Эйхенбаум, Б. Проблемы поэтики Пушкина. —Сборн. „Пушкин. Достоевский“. изд. „Дома Литераторов“. Пет. 1921.

Эйхенбаумъ, Б. Методика стиха. Изд. „ОПОЯЗ“. Пет. 1922.

Эрбергъ, К. Цѣль творчества. М. 1913. (Див. ст. „Красота и свобода“, стор. 181—182 о рифмѣ).

Язвицкій, Н. Введеніе въ науку стихотворства, или разсужденіе о началѣ поэзіи вообще. СПБ. 1811 г.

Якобсонъ, Р. Новѣйшая русская поэзія. Прага. 1921.

ЗМІСТ.

Передмова V
Вступ 1

Перший розділ.

Теорія віршового ритму.

§ 1. Загальне значіння ритму 5
§ 2. Музичний ритм та ритм слова 8
§ 3. Принціпи ритмізації 12
§ 4. Елементи віршового ритму 18
§ 5. Еволюція ритму й ритмичного почуття . 21
§ 6. Взаємовідношення ритму й метру . . . 28

Другий розділ.

Античне (метричне) віршування.

§ 7. Античні метри 33
§ 8. Другорядні елементи віршобудови . . 40
§ 9. Античні строфи 42
§ 10. Значіння античного віршування для нашого 44

Третій розділ.

Нове (тоничне віршування).

§ 11. Тоничний принціп у віршуванні . . . 50
§ 12. Силабична система 52
§ 13. Метро-тонична система 58

§ 14. Внутрішня будова тонічного вірша . . 61
§ 15. Vers libre 68
§ 16. До суті українського віршування . . . 72

Четвертий розділ.

Віршова милозвучність (евфонія).

§ 17. Загальні принципи милозвучности . . . 82
§ 18. Асонанція й алітерація 86
§ 19. Римування й инші засоби кінцевої милозвучности віршів 92

П'ятий розділ.

Строфика.

§ 20. Вільні строфичні форми 99
§ 21. Канонізовані строфичні форми 101

Бібліографія. 111

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

LaU.Gr Yakubs'ky, B.
Y1582nau Nauka virshuvannya